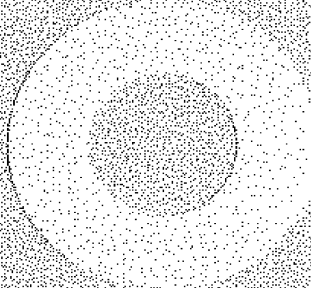
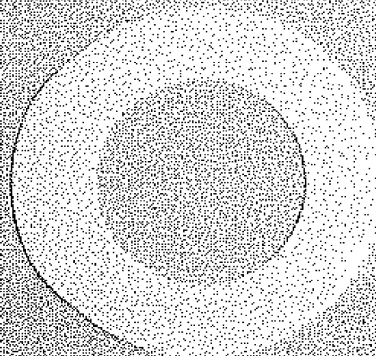
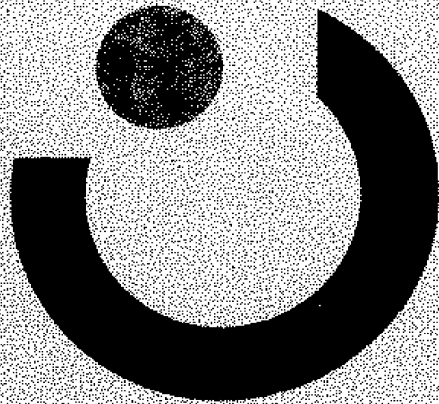


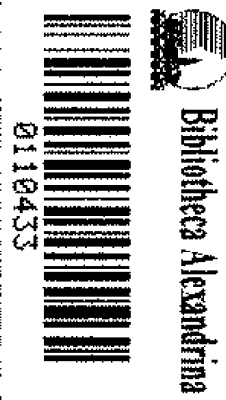
د. عبد الرضا علي

موسيقى الشعر العربي فُديته وحديثه

دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر



الشرق



موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه

دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر

وسيف الشعر العربي فُديمه وحديثه

دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر

د. عبد الرضا علي



1997

■ د. عبد الرضا عليّ: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه.

دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر

■ الطبعة العربية الاولى

الاصدار الاول ١٩٩٧



الناشر

■ دار الشروق للنشر والتوزيع

هاتف. ٦١٨١٩٠ / ٦١٨١٩١ / ٦٢٤٣٣١ فاكس ٦٥٠-٦١٠٠

ص.ب. ٩٢٦٤٦٣ الرمز البريدي ١١١١٠ عمان - الاردن

التوزيع في فلسطين

■ دار الشروق للنشر والتوزيع

رام الله المنارة. الشارع الرئيسي هاتف ٩٩٨٥٩٧٨

الصف والاخراج وتصميم الغلاف

■ الشروق للاعلان والتسويق

هاتف. ٦١٨١٩٠ فاكس ٦٥٠-٦١٠٠ عمان - الاردن

■ رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(١٩٩٧/٢/٢٠٢)

رقم التصنيف: ٨١١.٠٠٤٢

المؤلف ومن هو في حكمه: عبد الرضا عليّ

عنوان المصنف: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه

الموضوع الرئيسي: ١- الآداب

٢- الشعر العربي - اوزان وعروض

رقم الايداع: (١٩٩٧/٢/٢٠٢)

بيانات النشر: عمان - دار الشروق

* تم اعداد بيانات الفهرسة الاولى من قبل دائرة المكتبة الوطنية

(١)

إلى أين تمضي يا جلجامش؟
إنّ الحياة التي تبغي لن تجد.

ملحمة "جلجامش"

ترجمة طه باقر

(٢)

إلى أين تمضي؟ تكسّر فوق صدور الرماح بريق النهار!
إلى أين تمضي؟ جناح الفراشة بين احتراق المضارب طاراً!
إلى أين؟ كل الجسور.. تناثر في كل جنب حطاماً تهاراً!

"عبد الأمير الحصري"

قالوا في هذا الكتاب

وما هو ذا كتاب الدكتور عبد الرضا علي يأتي ليعث في نفوس شدة هذا العلم، والشغوفين به قدراً وإفراً من الطمأنينة بأن هذا الفرس الصعب يمكن ترويضه وكبح جماحه في نهاية المطاف مع قدر من الصبر، وشيء من الدربة، وإصرار على تحقيق ما يراه تحقيقاً.

الدكتور جليل رشيد فالح

جريدة «الجامعة» البغدادية

الأربعاء ٣١ كانون الثاني ١٩٩٠ م.

دفعت الضرورة (منهجاً وزمناً) إلى ظهور كتاب الباحث الدكتور عبد الرضا علي، وهو كتاب منهجي يتخطى حدود ما وضع له، ليصل إلى القارئ، فاستقصاه الدراسات السابقة قراءةً وفهماً، جعله يتجاوز ما وقع فيه الآخرون من تقليد وتعقيد وحشد لكل ما قيل في العروض سواء جرى في الاستعمال أم لم يجر.

الدكتور سعيد جاسم الزبيدي

جريدة «الجمهورية» البغدادية

العدد ٧١٧٠، الجمعة ٥ آيار ١٩٨٩ م.

ويحسب للمؤلف الفاضل وكتابه ما اختط من تسهيل وتبسيط .. وإدراجه إيقاع الشعر الحر ضمن دراسة البحور الشعرية، الأمر الذي لم تتوقف عنده كتب علم العروض والثقافية التي ألفها المعاصرون، ويمكن أن تشير إلى تطبيقاته الثرية التي لم تكرر الأمثلة المنظومة أو المفتعلة التي لا رواء فيها ولا معنى.

الناقد هاتم الصكر

جريدة «البيان» الإماراتية

٤ يونيو ١٩٩٦ م.

وجريدة (٢٦ سبتمبر) الصنعائية

الخميس ٢٢ أغسطس ١٩٩٦ م.

إنه كتاب جاء في أوانه تماماً ليسد فراغاً كانت، وما تزال، تعاني منه المكتبة العربية الحديثة، لقد قدم الدكتور عبد الرضا علي دراسة جادة تضاف إلى دراساته السابقة .. بأسلوب مبسط بعيد عن التكلف وتشتيت ذهن المتلقي، محتكماً إلى الذوق في اختيار النصوص التي جاءت لتضيف قيمة أدبية فنية للكتاب.

الشاعر عبد الرزاق الربيعي

جريدة «الثورة» الصنعائية

الجمعة ٢٩ آذار ١٩٩٦ م.

هذا الكتاب الذي أثار اهتماماً كبيراً من المعنيين عند صدور طبعته الأولى، وقد اعتمد كتاباً منهجياً لتدريس علم العروض في أكثر من كلية في العراق منذ سنة ١٩٨٩ م وما تلاها .. ويرى المعنيون بأن هذا الكتاب هو أول كتاب منهجي في موسيقى الشعر يجمع بين شعر الشطرين والشعر الحر.

القاص عبد الرحمن مجيد الربيعي

مجلة «الحياة الثقافية» التونسية

العدد ٨٠، ديسمبر ١٩٩٦ م.

مقدمة الطبعة الثانية

بسم الله الرحمن الرحيم

هذه هي الطبعة الثانية من هذا الكتاب، أما الأولى فكانت سنة ١٩٨٩م، لكن عنوان الأولى يختلف عن عنوان هذه الطبعة، إذ كان «العروض والقافية دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر» لكنها لم تسلم من الأخطاء الطباعية، أو هفوات المصححين، فحاولنا جاهدين أن تبتعد الطبعة الثانية عما وقعت فيه الأولى. وأن تكون الأمثلة أكثر تنوعاً، وأشمل تحديداً لا سيما في الشعر الحر، أو ما اصطلح عليه بشعر التفعيلة، فهي طبعة مزيّدة، ومنقّحة، وتنتظر من القارئ الكريم، وبخاصة العروضي الخبير أن يمد كاتبها بملاحظات، وما يعنّ له من أفكار في التبويب أو المنهج.

حين ظهرت الطبعة الأولى وجدت صدى جميلاً لدى المختصين والباحثين في علم العروض، ودارسيه، وكتب عنها أساتذة وعلماء، ونقاد، كان منهم . العالم البلاغي الدكتور / جليل رشيد (عليه رحمة الله)، والاستاذ الشاعر الدكتور / سعيد الزبيدي، والعلامة الشيخ جلال الحنفي، والناقد سامي محمد، وغيرهم، لكننا (للأسف) لم نستطع تشييت كل ما كتب عن هذا الكتاب في طبعته الأولى لتعذر الحصول عليه في هذا الظرف، لذلك ارتأينا تشييت ما حصلنا عليه الآن على أمل أن نثبت ما فاتنا في طبعة الكتاب الثالثة إذا أراد الله تعالى ذلك.

كان هذا الكتاب كتاباً منهجياً لتدريس علم العروض في أكثر من كلية في العراق منذ سنة ١٩٨٩م، والسنوات اللاحقة، إذ دُرس في كليتي التربية والآداب في جامعة الموصل، كما دُرس في كلية التربية في الجامعة المستنصرية، وكلية البنات في جامعة الكوفة، فضلاً عن كلية الآداب فيها، وهو أول كتاب منهجي في

مقدمة الطبعة الثانية

موسيقى الشعر يجمع بين شعر الشطرين والشعر الحر، ويختلف تبويباً عما هو مألوف في كتب العروض الأخرى، لذا يتوجب على القارئ الكريم أن يطلع على مقدمة الطبعة الأولى ليقف على منهجية الكتاب، وعلى مسببات التبويب الجديد الذي قمنا بتنفيذه، وغيرها من الأفكار الخاصة بالزحافات والعلل، أو بالدوائر العرضية.

لقد أشرنا في مقدمة الطبعة الأولى أن بإمكان الدارس، أو المدرّس أن يكتفي بدراسة موسيقى الشعر في شعر الشطرين من غير أن ينتقل إلى دراسة عروض الشعر الحر إذا وجد أن الوقت لا يساعده، أو أنه لا يرغب في مواصلة تدريسه، لأن المادة ستكون بين أيدي الراغبين في تعلمه .

أما مباحث القافية فقد توخينا في عرضها التوضيح، والتيسير، فضلاً عن الإكثار في الجانب التطبيقي منها، وليس خافياً أن نصوص الاستشهاد قد روعي في اختيارها أن تكون ممتعة جميلة - باستثناء القليل منها - في الجانبين : التعليمي، والتثقيفي، وبذا تكون الفائدة أعمّ، وأشمل.

والحمد لله ،،

د. عبد الرضا عليّ

جامعة صنعاء

٢٠ رمضان ١٤١٦هـ

١٩٩٦/٢/٩م

مقدمة الطبعة الأولى

يهدف تدريس العروض - أساسا - إلى تدريب المتلقي على تفهيم أوزان الشعر العربي، والإلمام بتلك الأوزان إلماما عاما - إن لم يكن دقيقا - وصولا لاكتساب قدرة تمييز الشعر الموزون من غيره .

ولما كان معظم المتلقين لهذا العلم هم ممن رغبوا في اتخاذ اللغة العربية وآدابها ميدانا لتجليبهم النفسي، أو الإبداعي، أو الوظيفي ، فإن هذا الدرس سيلتقي طلابا ينقسمون ثلاثة أقسام :

الأول: هم المصبون ، أو الحريصون، أو الراغبون في تطوير استعدادهم الفطري باكتساب جديد، وهؤلاء لن يكونوا إلا قلة ، وهم أصحاب الملكات، من الشعراء أو المبدعين، أو ذوي الأرهاف السمعي المتميز .

والثاني: هم أولئك الذين لا يمتلكون استعدادا فطريا إيقاعيا، وليسوا ذوي إرهاف سمعي متميز، ولكنهم على استعداد تام لأن يكتسبوا هذا العلم اكتسابا عن طريق الدربة والممارسة .

والثالث : هم الذين لا يمتلكون شيئا اسمه فطرة في الإيقاع الموسيقي، وليسوا على استعداد لتعلمه . ومعهم تكمن العلة، لكونهم ليسوا قلة .

من هنا كان هدف بعض من كتب في العروض أن يقرب هذا العلم للقسم الثالث، ولغيره .. فحاول تيسير العروض ودعا إلى تخليصه مما يسبب عرقلة إيصاله إلى المتلقي العادي مقبولا، غير أن دعوته سرعان ما انتهت كسابقاتها، لأنها لم تكن إلا في مقدمة كتاب .. فهو ما أن ينتهي حتى يجابه بدوائر هذا العلم،

مقدمة الطبعة الأولى

ودقائقه، وتفصيلاته، وزخافاتة، وعلله، فيقع فيما نهى عنه .

وتدريس العروض يقتضي ممّن يتصدى له استخدام التلوين الصوتي، أو التنغيم الموسيقي، أو الأداء اللحني في أحيان كثيرة لإيصال الإيقاع إلى المتلقي دارساً على نحو دقيق .

لكن وجود القسم الثالث يحول دون استخدام هذه الطريقة، فضلاً عن وجود ضحلي الثقافة والمعرفة الذين يصوّرون هذه الطريقة كأنها درسٌ في الغناء، أو الأنغام، فيهزؤون، ويسخرون، ويؤثرون في الفصل والمادة .. لذلك تحاشى المدرس الخوض فيها، وإلا فهي أفضل طريقة في تيسير هذا الدرس بإيصال المادة للدارس منعمة إيقاعياً.

وهذا الكتاب وإن بدا راغباً في أن يكون قادراً على إيصال هذه المادة للقسم الثالث، وإقناعه بقدرته على الاستيعاب، فإنه يشير صراحة إلى أن التنظير شيءٌ، والتطبيق شيءٌ آخر. فمتى ما تصدّى لهذه المادة مدرس قريب منها، قادرٌ على الإيصال بأسلوب متميز، يفهمه الطالب العادي مثلما يفهمه الطالب المتفوق، فإن مادة هذا الدرس ستكون من المواد المقبولة إن لم تكن من المحبّبة. ومتى تسلم هذا الدرس من ليس قريباً منه، وإنما رغبة في ملء ساعات إضافية، أو إكمال نصاب، فإنّه سيحوّل إلى درس ثقيل الوطأة، عقيم النفع، يصبح بمرور الأيام درسا مكروها، ينتقل الكرة تلقائياً إلى مدرّسه بالاستعاضة، وهذا أخطر ما في العملية التربوية .

وإسهاما ممّا في تقليل صعوبات هذا العلم، كان هذا الكتاب الذي نضعه بين أيدي الدارسين، والراغبين، والمختصين، على أن ينتفعوا به، مذكّرين بجهود الذين

مقدمة الطبعة الأولى

سبقونا بتقديم كتب جليلة النفع، أفدنا منها كثيراً في سفرنا هذا، ونخصُّ منها بالذكر «المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعتها» و«شرح تحفة الخليل في العروض والقافية» و«الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة» و«العروض، تهذيبه، وإعادة تدوينه» وهي كتب تستحق كل إشادة وتثمين على ما بُذل فيها من جهد صادق*.

أما كتابنا هذا، فإنه يقوم على المحاور الآتية، سواء أكانت هذه المحاور فيما يخصُّ الموضوع تحديداً، أم الخطة طريقة في التبويب أم صلة تربوية بكتابه.

١- إن دراسة العروض على وفق دوائره العروضية دراسة غير مجدية مع القسم الثالث البتة، فهي تعمق الصعوبة، وتزيد في الارتباك، وتشتت الذهن، لكونها تخلط بين الحقيقة والوهم، وتفترض أشياء لا وجود لها، وتداخل بين بعض الأوزان وبعضها الآخر. فمثلاً المديد في الدائرة له ثمانية أجزاء، في حين هو في حقيقته سداسي التفاعيل. والمجتث في الدائرة سداسي التفاعيل، في حين هو في الاستعمال رباعيتها. وكذلك المقتضب، والمضارع، ناهيك عن غيرها من الافتراضات، لذلك فإنَّ منهجنا افاد ممّا قدمه الدكتور مصطفى جمال الدين في «الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة» في هذا الجانب خاصة.

٢- إن دراسة العروض ابتداءً بالبحور المفردة (الصافية) يعين كثيراً على تقبله، في الدروس الأولى، لأن التفعيلة ستكون مكررة ليس غير، وهذا من شأنه أن يسهل تقطيع البيت الشعري إيقاعياً، فيتمكن القسم الثالث من فهم هذه المادة - وإن كان الفهم بطيئاً في الأيام الأولى - تدريجياً من

* الإشارة إلى الإفادة من هذه الكتب ستأتي تفصيلاً.

مقدمة الطبعة الأولى

خلال الإكثار من الامثلة. ومتى ما فهم الطالبُ البحور المفردة وحلّل تمارينها عروضياً، فإنه سيتقبل الانتقال إلى البحور المركّبة على نحو تلقائي، أما إذا كان العكس وبدأنا بالمركّبة، فإن صعوبة كبيرة تنتظرنا.

وعلى الرغم من أن أول درس بدأنا به هو الكامل، وثنيينا بالرجز وثلثنا بالسريع، لقرب الرجز من الكامل، ولكون السريع يتداخل بالرجز لكونه منه بتغيير يسير، وإن كان السريع مركباً، فإن رغبتنا كانت تميل إلى أن يكون الرمل أول بحر نبدأ به، لكونه يمتلك من الميزات الموسيقية، الإيقاعية ما يجعله سهل التعلم نغمياً بالنسبة للقسم الثالث، لكنّ خلو عامل الربط فيما بعده من البحور جعلنا نؤخر ذلك، فضلاً عن أنّ المدرس الذي لا يؤمن بكون الهزج من مجزوءات الوافر، يستطيع أن يبدأ به إن كان طلابه من القسم الثالث مثلاً.

٣- إن معظم الدراسات العروضية مقتصرة على إيقاع شعر الشطرين أما الشعر الحر، فلا تضعه في حساباتها، وهذا الاقتصار يسبب نقصاً معرفياً لدى الطالب لا يد من تلاقيه. لذلك ارتأينا أن ندرس عروض الشعر الحر مع عروض شعر الشطرين على صعيد واحد، فتوصلنا إلى طريقة جديدة في تبويب مادة العروض بأن درسنا إيقاع كل وزن في شعر الشطرين ثم انتقلنا إلى ما كان منه في الشعر الحر .. فإذا كان من الأوزان المطردة استخدمنا المعنا إلى أسباب ذلك، وإن كان الوزن ممتنعاً أشرنا إليه . مع الوقوف على التجارب التي حاولت تطويع بعض البحور المركبة، وجعلها مقبولة في الشعر الحر، كالطويل، والبسيط، والخفيف. فالمدرس الذي يتصدى لتدريس بحر من البحور الشعرية سيتسنى له أن يقدم الدرس كاملاً، إذ سيبدأ بشعر الشطرين، ثم ينتهي إلى إيقاع الشعر الحر في الوزن نفسه، وهذا ممّا لم يتحّه للمتلقي كتاب سابق،

مقدمة الطبعة الأولى

فضلاً عن أن المدرس الذي قد لا يرغب في مواصلة تدريس الشعر الحر (وبيننا مثل هذا المدرس) يستطيع أن ينهي درسه من غير الانتقال إلى ما يقابل الوزن في الشعر الحر، ولن نأسف على ذلك، لأن المادة ستكون بين أيدي الطلاب.

٤- أمّا الزحافات والعلل، فإننا تركنا الحديث عنها منفصلة، وجعلنا الدارس المتلقي يتعرفها واحداً واحداً من خلال وقوعها في الأوزان، وتلك طريقة تجعله يفهم كلّ زحاف وعلة فهماً عميقاً لا سطحياً، وبالتالي فهي إشارة خفية لعدم التركيز عليها.

٥- في علم القافية حاولنا ألا نطيل، لكن طبيعة المادة تميل إلى الإطالة، ومع هذا حرصنا على أن تكون الأمثلة واضحة، وأن يفهم الدارس من خلالها هذا العلم فهماً جيداً، لأن ركناً مهماً من الإيقاع يقوم على القافية كما هو معلوم.

٦- قدمنا أمثلة شعرية جديدة لأناس يعيشون بين ظهرانينا اليوم. فضلاً عن القدامى، والمتأخرين، وقد كانت حصيلتنا جيدة، ومتعنتنا عالية، لأن الدارس يحتاج إلى أن يكون على تماس مباشر مع نتاج المبدعين الذين يشاركونه عصره، ويسهمون في رسم صورة مستقبل الثقافة في وطنه.. غير أننا سنجا به حين صدور هذا الكتاب ببعض المتبرمين من عملنا هذا، لأنهم يرون غير ما نرى، فأمثلة العروض عندهم يجب أن تظل هي هي كما في كتب الأقدمين، وإلا فإن لعنة الفراعنة حالة لا محالة بالرافضين.

وأخيراً، فهذه محاولة صادقة لتقديم كتاب ينتفع به الدارس والقارئ الكريم،

مقدمة الطبعة الأولى

أريد لها أن تحتل مكانها المتواضع في رفوف مكتبائنا، فإن استطاعت فهي الغاية التي رجوناها، وإلا فحسبنا أننا بذلنا فيها كل جهد استطعناه.

وبعد فإنّ الوفاء يقتضي أن نشيد بروح الأخوة العالية، والزمالة الحميمة التي غمرنا بها الدكتور طارق الجناحي، فقد كان مشجعاً على تأليفه، حاثاً على انجازه، كريماً في اعارة ما يمتلك من مصادره، فإليه نرفع خالص الشكر والعرفان بالجميل. كما أن لأستاذي العالم الدكتور علي جواد الطاهر فضله الكبير، وكرمه العلمي الغزير الذي ما زال يغمرني به، ولعلّ ما أقدمته منه ومن مكتبته ما يستحق مني كلّ ثناء.

والحمد لله

الدكتور

عبد الرضا عليّ

الموصل - ١٩٨٩ م.

مصطلحات عروضية

العروض لغة : الخشبة، أو العارضة التي تقوم وسط بيت من الشعر. وقد أوصل اللغويون معاني لفظة (عروض) إلى أربعة عشر معنى^(١)، لا داعي لإيرادها جميعاً.

أما اصطلاحاً: فهو علمٌ يعرف به صحيح أوزان الشعر العربي وفاسدها، وما يعتريها من الزحافات والعلل.^(٢) وقد وضعه الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٠٠-١٧٥هـ) في القرن الثاني من الهجرة.

وقد تباين المؤرخون في تحديد الدافع الذي جعل الخليل يضع هذا العلم^(٣)، إلا أن أكثرها قرباً هو قول بعضهم «إنَّ الخليل لما رأى ما اجتراً عليه الشعراء المحدثون في عهده من الجري على أوزان لم تسمع عن العرب هالهُ ذلك، فاعتزل الناس في حجرة له كان يقضي فيها الساعات والأيام يوقّع بأصابعه ويحرّكها، حتى حصر أوزان الشعر العربي وضبط أحوال قافيته»^(٤)، ومعنى هذا أن الخليل قد توصّل إلى قوانين هذا العلم بتقطيع الشعر إيقاعياً، وعن طريق هذا الإيقاع وضع قواعده، وقوانينه، وليس قبل ذلك، أي أن مرحلة التحليل هي التي قادت إلى مرحلة التنظير. لذلك فإن إيراد الزحافات والعلل قبل معرفة الأوزان، وإيراد الضرورات الشعرية قبل فهم قوانين الالتزام بضوابط النغم في الوزن الواحد يُفضي إلى تعقيد دراسة العروض لا إلى تيسيرها. من هنا كان علينا أن نخفف بعض الشيء من المصطلحات، ونتجنب قدر الإمكان ما يعقد دراسة هذا العلم النغمي الجميل،

(١) ذكرها د. يوسف حسين بكّار في «العروض والقافية» ص ٥ نقلاً عن الجزء الخامس من (تاج العروس) للزبيدي.

(٢) ينظر حسن جاد حسن ومحمد عبد المنعم خفاجة «ميزان الشاعر في العروض والقوافي» ص ٧.

(٣) للوقوف على هذه الدوافع ينظر: محمد الكاشف وأحمد هريدي ومحمد عامر «العروض بين التنظير والتطبيق» ص ١٢.

(٤) إبراهيم أنيس «موسيقى الشعر» ط ٥، ص ٤٩.

مصطلحات عروضية

لذلك فإنّ الاقلال من المصطلحات العروضيّة كان ضرورة منهجية تعليمية، وإليك أهم هذه المصطلحات :

١- البحور الشعرية : وهي الأوزان التي نظم بها العرب أشعارهم، ومفردتها بحر.. وسمي الوزن بحراً لأنه يوزن به ما لا يتناهى من الشعر، فأشبهه بالبحر الذي لا يتناهى بما يغترف منه ^(١).

أما عددها فهي ستة عشر بحراً، ومن يتّبع طريقة (الفك) التي اصطنعها الخليل يوقن أن الخليل ذكرها كلها، لأنها تستقيم جميعاً بالفك وإن لم ينض عليها، لكن العروضيين يجمعون على أن الخليل ذكر منها خمسة عشر بحراً، وأن الأخفش زاد عليها واحداً هو المتدارك، وهم في هذا قد وقعوا في وهم على وفق رأي أستاذنا الدكتور مهدي المخزومي، لأن في (الفك) رداً يدحض الزعم بأن الخبيب قد فات الخليل فتداركه الأخفش لأن أول السبب الخفيف في الدائرة المتفقة هو مفك (المتدارك)، وإنما لم يجده الخليل إلا مخبونا في تفعيلاته الثماني ^(٢).

(١) ميزان الشاعر ، ٦٠ .

(٢) قال الدكتور مهدي المخزومي: «وأثبت الدوائر الخمس لادفع وهماً وقع فيه القدماء، فقد جازت عليهم خرافة أن الأخفش سعيد بن مسعدة كان قد استدرك على الخليل بحراً فاتته، وهو بحر (الخبب) الذي سمي بالمتدارك، وهو بحر اشتق من (المقارب) أصل الدائرة وأساسها، وكان الأخفش قد استطاع أن يمرر هذا الزعم على الدارسين، حتى الحذق منهم، وما يزال الدارسون يرددون هذه القولة في غير وعي. فالذي يقف على عمل الخليل في استنباط البحور يجزم في غير ما تردد أن بحور الشعر الستة عشر كلها من وضع الخليل ومن استنباطه، وإذا عرفنا أن سبيل العروض إلى الدارسين بعد الخليل هو الأخفش، وأن الدارسين الذين عاصروا الأخفش ولقوه لم يكونوا يحسنون الظن في أمانة الأخفش، على آثار الآخرين ومصنفاتهم.. وضعنا أيدينا على مفتاح هذه الأسطورة التي زعمت أن الأخفش استدرك على الخليل شيئاً، ما كان معقولاً أن يفوته، كما بيّناه، عبقرى من البصرة ، ١٠٥ .

مصطلحات عروضية

وسنذكر تلك البحور مع مفاتيحها بعد معرفتنا لكيفية وزن الشعر.

٢- البيت المفرد: كلام منظوم تام، يتألف من أجزاء، وينتهي بقافية، ويتكون من قسمين: يسمى الأول صدرًا، والثاني عجزًا، وهما مصراعا البيت، ويعرفان بالشطرين أيضا، وفي كل بيت من الشعر ما يأتي من المصطلحات:

أ- العروض: آخر جزء، أو (آخر تفعيلة) في الصدر.. أو في الشطر الأول، أو آخر جزء في المصراع الأول... كيفما شئت. وهي مؤنثة

ب- الضرب: آخر جزء، أو (آخر تفعيلة) في العجز... أو في الشطر الثاني.. أو المصراع الثاني. وهو مذكر.

ج- الحشو: كل ما في البيت من أجزاء عدا العروض والضرب.

٣- البيت التام: وعلى وفق ما مرفإن البيت التام هو الذي استوفى جميع أجزائه المفردة كاملة، وكان حكم العلل والزحافات واحدا في جميع تفاعيله. حشواً، وعروضا، وضرباً، مثل قول عنتره:

وإذا صحوْتُ فما أقصُرُ عن ندى وكما علمت شمائلِي وتكرُمِي
ولا يكون ذلك الا في الكامل الصحيح، والرجز الصحيح^(١) (وستفهم ذلك بعد الانتهاء من معرفة البحور الشعرية).

٤- البيت الوافي: هو البيت الذي استوفى أجزائه (مثل التام) إلا أنَّ حكم العلل والزحافات يختلف في عروضه، أو ضربه عنه في حشوه، ويكون ذلك في جميع الأوزان عدا ما ذكر في البيت التام من الكامل والرجز الصحيحين^(٢). (وستفهم ذلك ..).

٥- البيت المجزوء: هو البيت الذي حذف منه آخر جزء (أو آخر تفعيلة) من الصدر، وآخر جزء (أو تفعيلة) من العجز، فإذا كانت أجزاؤه ستة، ثلاثة في الصدر،

(١) و (٢) ينظر عبد الحميد الراضي «شرح تحفة الخليل في العروض والقافية» ، ٨٠ ، ٨١ .

مصطلحات عروضية

ومثلها في العجز، فانه عند جزئه يصبح مؤلفاً من أربع تفعيلات، اثنتين في الصدر، واثنتين في العجز.

٦- البيت المشطور: هو البيت الذي حذف منه شطره، أي نصف أجزائه. ويعدّ شطره الباقي بيتاً عروضه ضربه (أي أن عروضه هي ضربه في الوقت نفسه) ولا يستعمل مشطورا من الأوزان غير الرجز والسريع.

٧- البيت المنهوك: وهو البيت الذي حذف ثلثاه وبقي ثلثه... وهذا الثلث الباقي يعد بيتاً، عروضه ضربه (أي أن عروضه هي ضربه في الوقت نفسه) ولا يستعمل منهوكا غير الرجز.

٨- البيت المصروع: هو البيت الذي غيّرت عروضه لتلحق بضربه وزناً وقافية. ويكون التغيير إما بزيادة، وإما بنقصان، فالزيادة كقول امرئ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب وعرفانٍ ورسم عفت آياته منذ أن مانٍ

فالبيت من الطويل، وعروضه يجب أن تكون مقبوضة (مفاعله) إلا أن الشاعر جاء بهازئة (وعرفان) لأنها على وزن (مفاعله) وما ذلك إلا ليجعل من العروض توافق الضرب (دأ زمان) التي هي على وزن مفاعله.

أما التصريع بنقص فمثاله قول المتنبي:

ليالي بعد الظاعنين شكولٌ طوالٌ وليلُ العاشقين طويلٌ

فالبيت من الطويل، وعروضه يجب أن تكون مقبوضة (مفاعله) إلا أن الشاعر جاء بها ناقصة، هي (شكول) لأنها على وزن (فعولن)، وما ذلك إلا ليجعل من العروض توافق الضرب (طويل) التي هي على وزن (فعولن)... وستفهم ذلك.

٩- البيت المقفى: وهو البيت الذي وافقت عروضه ضربه في الوزن والقافية من غير زيادة أو نقصان، كقول المتنبي:

عواذل ذات الخال في حواسدٍ وإن ضجيع الخوْدِ مني لماجدٌ

فالبيت من الطويل، وعروضه (حواسد) على وزن (مفاعله) جاءت لتوافق

مصطلحات عروضية

ضربه وزناً وقافية (لماجد) من غير تغيير، لا بنقص، ولا بزيادة^(١).

١٠- الببيت المدور: وهو البيت الذي اشترك شطراه بكلمة واحدة، مثل قول

أبي العلاء المعري:

ليلتني هذه عروسٌ من الرنِّ جَ عليها قلائدٌ من جُمانٍ

فكلمة (الرنج) اشتركت بين الشطرين، ويرمز للمدور عادة بالحرف (م).

١١- الزحاف:

تغيير لازم يختص بثواني الأسباب، كتسكين التاء من (مُتَّفَاعِلُنْ) فتصير (مُتَّفَاعِلُنْ)، وحذف الألف من (فَاعِلُنْ) فتصير (فَعِلُنْ) ويدخل الحشو، والعروض والضرب، وستفهم ذلك.

١٢- العلة:

تغيير لازم، تختص بالأسباب والأوتاد، كحذف السبب الأخير برمته من (فاعلاتن) فتصير (فاعلا) وتنقل إلى (فاعلن) المساوية لها بالحركات والسكنات، وتسكين التاء من (مفعولات) فتصير (مفعولات) وتنقل إلى (مفعولان) المساوية لها بالحركات والسكنات، وتختص بالأعاريض والضروب دون الحشو من الأجزاء^(٢).

(١) ينظر: شرح تحفة الخليل، ٨٦.

(٢) ينظر: شرح تحفة الخليل، ٤٤.

يقوم علم العروض على موازين معينة تسمى الأجزاء، أو التفعيلات وهي عبارة عن أصوات متحركة وساكنة متتابعة على نحو معين. فهي إذن وحدات موسيقية وضعت لتكون أوزاناً نزن بها الشعر، فنعرف سليمة من مكسورة. أما عدد هذه الأجزاء، أو التفاعيل، أو الوحدات الموسيقية فهي ثمانية^(١): فَعُولُنْ. مَفَاعِيلُنْ. مَفَاعِلَتُنْ. فَاعِلَاتُنْ. فَاعِلُنْ. مُتَفَاعِلُنْ. مُسْتَفْعِلُنْ، مَفْعُولَاتُ. وواضح أن اثنتين منها خماسيتان (فعولن، فاعلن) في حين أن الست الأخرى سباعية.

وتتألف هذه التفاعيل (أو الوحدات) من ثلاثة أقسام جزئية هي الأسباب، والأوتاد، والفواصل، وإليك تعريفاتها على وفق ما أجمع عليه العروضيون .

١- السبب هو القسم الذي يتألف من حرفين، فإذا كانا متحركين فهو السبب الثقيل مثل ، يَكْ ، لَكَ، مَعَ، لِمَ، وإن كان الأول متحركاً والثاني ساكناً فهو السبب الخفيف مثل ، قَدْ، أَمْ، بَلْ، إِنْ، عَنْ.

٢- الوند هو القسم الذي يتألف من ثلاثة أحرف، وهو نوعان: الوند المجموع، والوند المفروق، فالمجموع: حرفان متحركان بعدهما ساكن مثل: إِلَى، نَعَمْ، دَعَا، رَمَى.

والمفروق: حرفان متحركان بينهما حرف ساكن، مثل: نَأَمْ، قَالَ، عَنْكَ.

٣- الفاصلة: وهي نوعان . صغرى ، وكبرى .

(١) لا داعي لجعلها عشرة أجزاء، لأن (فاع لاتن) هي نفسها (فاعلاتن) ما دام يشترط فيها عدم دخول الخين عليها (في المضارع مثلاً) ... وأن (مستفع لن) هي نفسها (مستفعلن) مادام يشترط فيها عدم دخول الطي عليها . (في المجتث مثلاً).

كيف يوزن الشعر

فالصغرى . ثلاثة أحرف متحركة يليها ساكن، مثل : أَكَلُوا سَمَكًا، شَرَبُوا لَبَنًا.
(وواضح أنها تتألف من سببين، الأول ثقيل، والثاني خفيف . وقد حذفها بعض
العروضيين مكتفياً بالأسباب، وحسنًا فعل).

والكبرى: أربعة أحرف متحركة يليها ساكن، مثل . قَدَرْنَا . عَلَّمْنَا . وَطَنْنَا . أَدَبْنَا
(وواضح أنها تتألف من سبب ثقيل ووتد مجموع، وقد حذفها بعضهم كما هو
الحال في الصغرى).

ويقال إن الخليل جمع الأسباب، والأوتاد، والفواصل في جملة واحدة
تسهيلاً لحفظها^(١)، وهي «لَمْ أَرَ عَلَى ظَهْرِ جَبَلٍ سَمَكَةً» مع مراعاة كتابتها بالحركات
والسكنات عروضياً:

«لَمْ أَرَ عَلَى ظَهْرِ جَبَلٍ سَمَكَتُنْ»

وعلى وفق ما مرّ فإن التفاعيل الثمانية تتألف من أسباب وأوتاد (بالغاء
الفواصل) على النحو الآتي .

فَعُولُنْ . وتتألف من وتد مجموع (فَعُولُ) وسبب خفيف (لُنْ).

مَفَاعِيلُنْ : وتتألف من وتد مجموع (مَفَاعٍ) وسببين خفيفين : (عِيْ) و(لُنْ).

مُفَاعِلَتُنْ . وتتألف من وتد مجموع (مُفَاعٍ) وسببين . ثقيل (عَلْ) وخفيف (تُنْ).

فَاعِلَاتُنْ : وتتألف من سبب خفيف (فَا) ووتد مجموع (عِلَاتُ) وسبب خفيف
(تُنْ).

فَاعِلُنْ : وتتألف من سبب خفيف (فَا) ووتد مجموع (عِلُنْ).

(١) ينظر الثريا المضيئة، ٦

مُتَفَاعِلُنْ : وتتألف من سبب ثقيل (مُتْ) وسبب خفيف (فَأْ) ووتد مجموع (عِلُنْ).

مُسْتَفْعِلُنْ : وتتألف من سبب خفيف (مُسْ) وسبب خفيف (تَفْ) ووتد مجموع (عِلُنْ).

مفعولاتُ : وتتألف من سبب خفيف (مَفْ) وسبب خفيف (عَوْ) ووتد مفروق (لا تْ).

وهذه التفاعيل ، أو الوحدات الإيقاعية هي التي يقاسُ عليها الشعر بجميع أوزانه ، بعد معرفة ميزان كل بحر ، وتشكيلاته واتباع طريقة الكتابة العروضية ، بتحليل أجزاء البيت الشعري إلى حركات وسكنات ، وتقطيعه على وفق حركات وسكنات الإيقاع الملائم له ، وإليك ما يجب اتباعه في الكتابة العروضية :

١- تقوم الكتابة العروضية على قاعدة «ما يُنطقُ يكتبُ ، وما لا ينطق لا يكتبُ» .. ومعنى هذا أن الدّارس سيخالف ضوابط الكتابة الإملائية ، إذ سيكتب حروفاً ، وسيلغي أخرى ، لأن الوزن يقوم على الحركات والسكنات ، لا على الرسم .. فمثلاً :

١- الألف التي تنطق يجب كتابتها وإن حذفتُ في الكتابة الإملائية ، هذا . هذه . ذلك . لكن .. الخ فيجب أن تكتب هاذا .. هاذة . ذالك . لآكن .. إلخ .

٢- نون التنوين تكتب نوناً عروضياً ، مثل (كتابٌ . رجلٌ . عظيمٌ ، إلخ) فتكتب : كتابن . رجلن . عظيمن .

٣- الحرف المشدّد يكتب حرفين ، أولهما ساكن ، والثاني متحرك ، مثل (عدّ) فتكتب (عدد) و(مرّ) فتكتب (مرر) .. إلخ .

٤- إذا دخلت (أل) التعريف على حرف شمسي فيجب تشديده وحذف

اللام، وعند كتابة الكلمة عروضياً يكتب المشدّد حرفين كذلك، مثل (السَّماء) تكتب (أَسْـمَـاء) لأنّ السين حرف شمسي و (الرَّحْمَن) تكتب (أَرَرَّ حَمَان).

٥- هاء الضمير المتحرك، إذا كان ما قبله متحركاً أشبعت حركة الهاء بحرف من نوعها ففي (له) تصبح (لهو) و(به) تصبح (بهي)، أما إذا كان ما قبلها ساكناً فعدم الإشباع أفضل، (وأن جاز الإشباع في بعض الحالات القليلة جداً).

٦- إذا كانت القوافي متحركة فيجب إشباع حركتها بحرف من نوع الحركة، فالضمة تصير (واوا) والفتحة (ألفا) والكسرة (ياء).

٧- الألف التي لا تنطق صوتياً، ولكنها تكتب إملائياً لا تكتب عروضياً مثل الألف بعد واو الجماعة (خرجوا) فتكتب (خرجو) وهمزة الوصل إذا لم تكن في أول الكلام مثل (وأصبر) فتكتب (وَصْبِر) و(انظر) فتكتب (وَنُظِر) .. ومن همزات الوصل همزة (ال)، مثل (والجبل) فتكتب (ولجبل).

٨- وكلّ ما شابه الألف من الحروف التي تكتب إملائياً ولا تنطق صوتياً لا تكتب عروضياً، مثل: الواو في (عمرو) في حالتي الرفع والجرح، وفي (أولئك). أولات. أولو. أولاء).

٩- يحذف في الكتابة العروضية حرف المد (الألف، أو الواو، أو الياء) إذا وليه ساكن مثل: (على الأصول) و(قطعوا البيت) و(في الدفتر) .. فالألف في (على) لا تكتب عروضياً كذلك الواو في (قطعوا) والياء (في الدفتر)، لأننا نكتبها هكذا: (عَلَّأصول) و(قَطَّطعلبيت) و(قِدْدَفتر). وعلى وفق هذا يجب حذف الف المقصور، وياء المنقوص غير المنونين إذا وليهما ساكن مثل: (فتى الحق)، و(باني المجد).

١٠- تحذف أل الشمسية إذا لم تكن في أول الكلام، مثل (والصَّبَح) فتكتب (وصُصْبِح) أما إذا وقعت أول الكلام فيجب حذف اللام بعد تشديد الحرف الشمسي .. راجع رقم (٤) من هذه الضوابط.

كيف يوزن الشعر

ب- بعد الكتابة العروضية نلقتُ إلى البيت الشعري المراد تقطيعه، فإذا كان البيت مثلاً من بحر الهزج^(١) كما في قول الفند الزماني :

صَفَحْنَا عَنْ بَنِي دُهْلٍ وَقُلْنَا: الْقَوْمُ إِخْوَانُ

فإن علينا ان نقطعه على وفق عدد وحداته الإيقاعية: ولما كانت وحداته أربعة، فإن أجزاء البيت الشعري يجب أن تكون كذلك :

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

ومعنى هذا أن نقابل كل حركة بحركة، وكل سكون بسكون، لنصل إلى ما نريده.

ولما كنا قد كتبنا البيت عروضياً ووضعنا حركة لكل حركة، وسكونا لكل سكون:

صَفَحْنَا عَنْ	بَنِي دُهْلٍ	وَقُلْنَا:	مُخَوَّاتُ
٥ / ٥ / ٥ //	٥ / ٥ / ٥ //	٥ / ٥ / ٥ //	٥ / ٥ / ٥ //
مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن

فإن استبدال الحركات والسكنات بالتفعيلة يعدّ من تحصيل الحاصل، لأن (مَفَاعِيلُنْ) تساوي (٥ / ٥ / ٥ //) فد (مَفَأْ) تتألف من متحركين فساكن (٥ //) و(عي) من متحرك وساكن (٥ /) و(لن) من متحرك وساكن (٥ /)، لهذا فهي (٥ / ٥ / ٥ //) ومثل هذا يصحّ في التفاعيل الأخرى، وفي بقية الأوزان، فد (فَعُولُنْ) هي (٥ / ٥ //) و (مُتَفَاعِلُنْ) هي (٥ // ٥ //) و (مُسْتَفْعِلُنْ) هي (٥ // ٥ / ٥ //) أي أننا قابلنا التفعيلة بالحركات والسكنات المساوية لها.

غير أن الدراسات الحديثة تميلُ إلى نظام المقاطع الصوتية، في مقابلة

(١) لتقريب الخطوة جعلنا الهزج بحراً قائماً بذاته، في حين هو في حقيقته مجزوء الوافر المعصوب، كما سنرى .

كيف يهزون الشعر

التفاعيل، إذ يرمز أصحابها للحرف المتحرك الذي لا يليه ساكن بنصف دائرة (*) (ن) ويسمونه بـ (المقطع القصير) ^(١) وللحرف المتحرك الذي يليه ساكن بخطيط (-) ويسمونه بـ (المقطع المتوسط) ^(٢) فتكون (مفاعيلن) بحسب رموزهم (ن - - -) وهذه الخطوة في تقديرنا لا بد أن تسبقها خطوة الحركات والسكنات، لأن الدارس بوساطتها سيتوصل إلى الرموز.. فمثلاً لو أردنا أن نزن كلمة (عامر) فإننا أولاً سنكتبها عروضيّاً: (عامرن) ثم نضع تحت كل حرف متحرك حركته الماثلة (/) وتحت كل ساكن دائرة تدلّ عليه (٥) فيكون:

عَـ اَـ مِرُنْ
٥ / / ٥ /

ثم نستطيع من هذه الحركات والسكنات الانتقال إلى الرموز، فلما كانت الكلمة مؤلفة من حركة ويليها ساكن (/ ٥) فإن نقلها إلى رمزها سيكون سهلاً (-) .. كما أن ما بعدها هو (/ ٥) أي (حركة / حركة / ساكن) فمعناه أن الحركة لم يلبها ساكن، إذن فرمزها هو (ن)، في حين أن ما بعدها (/ ٥) فيكون رمزُهُ (-) خُطِيطاً، وبذلك يتوصل الدارس إلى الرموز تلقائياً..

فلو قطعنا لفظة (عظيم) لكانت بالحركات والسكنات:

عَـ ظِيب مُنْ
/ ٥ / ٥ /

ثم ننتقل إلى كتابة الرموز فتكون (/ ٥ / ٥) هي (ن - -) هكذا:

= فَعُولُنْ	٥ /	٥ /	/
↓	↓	↓	↓
= فَعُولُنْ	-	-	ن

(*) لعدم وجود نصف دائرة استعضنا عنها بحرف النون (ن).

(١) أو المقطع المنفرد.

(٢) أو المقطع المزدوج.

كيف يوزن الشعر

وتكون لفظة عناقيد بالتقطيع والرموز :

عَ نَا قِبَ دُنْ
 ٥ / ٥ / ٥ / /
 - - - ن
 مفا عيئُنْ

وتكون لفظة (مُتَمَارِضٌ) بالتقطيع والرموز :

مُتَمَارِضُنْ = / / ٥ / / ٥ / = مُتَمَارِضُنْ
 ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
 و = ن ن - ن = مُتَمَارِضُنْ

فكل حركة تليها حركة يكون رمزها (ن) وكل حركة يليها ساكن يكون رمزها (-) وبذلك نصل إلى النتيجة التي نريدها .

إن ما ذكرناه في ما سبق (قضية التقطيع والرموز) يرجع في حقيقته إلى التطبيق أكثر من رجوعه إلى التنظير، لأنّ هذه الخطوة هي أدق خطوات التقطيع، إذ تفترض سلفاً معرفة بالوزن الذي عليه البيت، ومثل هذا سابق لأوانه الآن... كما أنها تفترض في الدارس قدرة تجريبية على الموازنة، ومثل هذه القدرة لا يمكن حصولها بغير المدرّس الذي يبدأ بالوزن وتشكيلاته، ثم بالأمثلة التطبيقية التي يباشرها هو أولاً، ثم يأتي دور الدارس لإكمالها ثانياً..

وواضح أن النظرية شيء، والتطبيق شيء، .. وبعبارة أدق، إنّ هذه المرحلة لا تتم بغير مغرفة الوزن الذي يراود تقطيع البيت الشعري عليه، ولا تتم هذه المعرفة بغير المدرس، لذلك فنحن وإن قمنا بتثبيتها نظرياً، فإنها مؤجلة في حقيقتها إلى التطبيق.

فكرة عامة عن الدوائر العروضية

البحور الشعرية على وفق رأي الخليل ستة عشر، (وإن ذكر منها خمسة عشر، لأن فكرة الدوائر تقود إلى هذه النتيجة وسيأتي توضيح ذلك) صنفها خمس مجاميع سماها دوائر، وهذه الدوائر هي (*) .

أولاً- الدائرة المختلفة : وسميت بذلك لاختلاف اجزائها بين خماسية (فعولن) و(فاعلن) وبين سباعية (مفاعيلن) و(مستفعلن) ويفك من هذه الدائرة ثلاثة أبجر مستعملة هي : الطويل، والمديد، والبسيط، وبحرين مهملين : الأول المستطيل ويسمى الوسيط أيضاً، ووزنه :

مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن
وهو كما يبدو معكوس الطويل .

والثاني الممتد ، ويسمى الوسيم أيضاً، وهو معكوس المديد، ووزنه :
فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن
والطويل أصل هذه الدائرة، ومنه تفك بقية بحورها .

ثانياً - الدائرة المؤتلفة : وسميت بذلك لائتلاف أجزائها السباعية (مفاعلاتن) و (متفاعلن) . ويفك منها بحران مستعملان هما : الوافر والكامل، وثالث مهمل هو (المُتَوَفِّر) ويسمى المعتمد، ووزنه :

فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك
والوافر أصل هذه الدائرة، ومنه تفك سائر بحورها .

ثالثاً - الدائرة المجتلبة : وسميت بذلك لأن جميع أجزائها اجتلبت من الدائرة المختلفة، ويفك منها ثلاثة أبجر كلها مستعملة هي :
الهمزج، والرجز، والرمل

(*) لسنا ندعو هنا لدراسة العروض في إطار هذه الدوائر، لأنها تفترض بحوراً وهمية غير مستعملة، فضلاً عن أنها تفترض لبعض البحور المستعملة أصولاً وهمية أيضاً. وإنما أوردناها لغرض إتمام الفائدة، حتى يكون القارئ فكرة عامة عنها .

فكرة عامة عن الدوائر العروضية

والهزج أصل هذه الدائرة ومنه يفك الرجز، ومن الرجز يفك الرمل على ما سيأتي توضيحه.

رابعاً: الدائرة المشتبهة : وسميت بذلك لاشتباه اجزائها، إذ تشتبه فيها «مستفعلن» ذات الوجد المجموع بـ «مستفعلن» ذات الوجد المفروق، كما تشتبه فيها «فاعلاتن» مجموعة الوجد، بـ «فاعلاتن» مفروقة الوجد.

ويفك من هذه الدائرة تسعة بحور، ستة منها مستعملة، وثلاثة مهملة. فأما المستعملة فهي: السريع، والمنسرح، والخفيف، والمضارع، والمقتضب، والمجتث. وأما المهملة فهي:

١- المثنى: ويسمى الغريب ووزنه :

فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن

٢- المنسرد : ويسمى القريب أيضاً: ووزنه :

فاعلاتن مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن مفاعيلن

٣- المطرد: ويسمى المشاكل أيضاً، ووزنه :

مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن

والسريع أصل هذه الدائرة ومنه تفك سائر بحورها .

خامساً - الدائرة المنققة : وسميت بذلك لاتفاق اجزائها الخماسية (فعولن) و (فاعلن) .

ويفك من هذه الدائرة على وفق طريقة الخليل في (الفك) بحران مستعملان هما : المتقارب ، والمقدار .

فكرة عامة عن الدوائر العروضية

والمتقارب أصل هذه الدائرة ومنه يفك المتدارك^(١).

طريقة الفك :

أما طريقة الفك التي اصطنعها الخليل فإنها تعني أن تفك التفعيلات اجزاء، واجزاء التفعيلات هي الاسباب والأوتاد^(٢).

وتتلخص طريقة الفك في أن تأخذ أصل الدائرة فتترك ما في أوله من وتد أو سبب فتستخرج بحراً آخر، ثم تترك ما في أول هذا البحر المستخرج من وتد أو سبب، فتستخرج بحراً ثالثاً، فإذا واصلت الفك فإنك ستأتي على آخر بحر في الدائرة، وآخر بحر فيها هو الذي اتخذ أصلاً، فهو أول بحورها ولا يستخرج منه بحراً جديداً.

فإذا كان (الهزج) أصل الدائرة المجتلبة، وهي الدائرة الثالثة فإن طريقة الفك تجري على النحو الآتي :

$$\begin{array}{c|c|c} \text{مفاعيلن} & \text{مفاعيلن} & \text{مفاعيلن} \\ \hline ٥/٥/٥// & ٥/٥/٥// & ٥/٥/٥// \end{array}$$

$$\begin{array}{c|c|c} \text{مفاعيلن} & \text{مفاعيلن} & \text{مفاعيلن} \\ \hline ٥/٥/٥// & ٥/٥/٥// & ٥/٥/٥// \end{array}$$

فمعنى هذا أن تفعيلته (مفاعيلن) تتألف من وتد مجموع: (مفا // ٥)

(١) ينظر في فكرة الدوائر واصطناعها (شرح تحفة الخليل) لعبد الحميد الراضي، ١٣-٤١، و«عقري من البصرة» للدكتور مهدي الخزومي، ١٠١ وما بعدها.

(٢) «عقري من البصرة»، ١٠٠.

فكرة عامة عن الدوائر العروضية

وسببين خفيفين : (عِيْ = ٥ /) و (لُنْ = ٥ /)، فإذا أردت أن تستخرج بحرا من الهزج فاترك الجزء الأول من التفعيلة، وهو الوجد المجموع : (مفا) واجعل بداية البحر الجديد من السبب الخفيف الأول في (مفاعيلن) وهو (عي) . وينتهي هذا البحر بالوجد المجموع وهو الجزء الأول من التفعيلة المتروك :

عيلن مفا ٥ // ٥ / ٥ /	عيلن مفا ٥ // ٥ / ٥ /	عيلن مفا ٥ // ٥ / ٥ /
عيلن مفا ٥ // ٥ / ٥ /	عيلن مفا ٥ // ٥ / ٥ /	عيلن مفا ٥ // ٥ / ٥ /

وهذا هو وزن الرجز :

مُسْتَفْعِلُنْ ٥ // ٥ / ٥ /	مُسْتَفْعِلُنْ ٥ // ٥ / ٥ /	مُسْتَفْعِلُنْ ٥ // ٥ / ٥ /
مُسْتَفْعِلُنْ ٥ // ٥ / ٥ /	مُسْتَفْعِلُنْ ٥ // ٥ / ٥ /	مُسْتَفْعِلُنْ ٥ // ٥ / ٥ /

فإذا واصلت الفك تركت ما في أول البحر الثاني، وهو السبب الخفيف :

(مُسْ = ٥ /) حتى يبقى من الوزن :

تَفْعِلُنْ مُسْ ٥ / ٥ // ٥ /	تَفْعِلُنْ مُسْ ٥ / ٥ // ٥ /	تَفْعِلُنْ مُسْ ٥ / ٥ // ٥ /
تَفْعِلُنْ مُسْ ٥ / ٥ // ٥ /	تَفْعِلُنْ مُسْ ٥ / ٥ // ٥ /	تَفْعِلُنْ مُسْ ٥ / ٥ // ٥ /

فكرة عامة عن الدوائر الصروضية

وهذا هو وزن الرمل :

فَاعِلَاتُنْ	فَاعِلَاتُنْ	فَاعِلَاتُنْ
٥/٥//٥/	٥/٥//٥/	٥/٥//٥/

فَاعِلَاتُنْ	فَاعِلَاتُنْ	فَاعِلَاتُنْ
٥/٥//٥/	٥/٥//٥/	٥/٥//٥/

فإذا واصلت الفسك تركت ما في أول البحر الثالث، وهو السبب الخفيف :
(فَأ = ٥/) فتنتهي إلى آخر بحر فيها، وآخر بحر هو الذي اتُخذ أصلاً، وهو
(الهمز).

عِلَاتُنْ فَأْ	عِلَاتُنْ فَأْ	عِلَاتُنْ فَأْ
٥/٥/٥//	٥/٥/٥//	٥/٥/٥//

عِلَاتُنْ فَأْ	عِلَاتُنْ فَأْ	عِلَاتُنْ فَأْ
٥/٥/٥//	٥/٥/٥//	٥/٥/٥//

وهو يساوي :

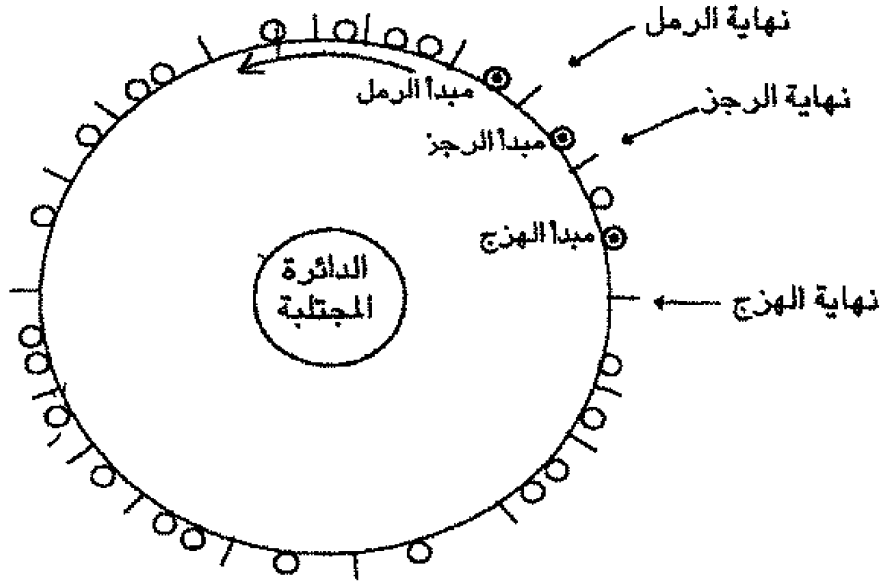
مَفَاعِيلُنْ	مَفَاعِيلُنْ	مَفَاعِيلُنْ
٥/٥/٥//	٥/٥/٥//	٥/٥/٥//

مَفَاعِيلُنْ	مَفَاعِيلُنْ	مَفَاعِيلُنْ
٥/٥/٥//	٥/٥/٥//	٥/٥/٥//

فكرة عامة عن الدوائر العروضية

وعلى هذا يكون رسم الدائرة الثالثة (المجتلبة) التي أساسها (الهزج) على هذا

النحو :



ويمكن رسم الدوائر الأخرى على وفق هذا الفك (*) حتى يتم الوصول إلى

آخر بحر من كلٍّ منها، وهو الذي يستخرج منه أصلها .

(*) لا بد أن يتنبه القارئ الكريم إلى أننا رمزنا (في كتابنا هذا) لكل حركة بخطيط مائل صغير (/)، ولكل سكون بدائرة (o) تسهيلاً في التقطيع، وهو يخالف رموز الخليل الواردة في رسم الدوائر المذكورة في أرجوزة ابن عبد ربه في العقد الفريد (ج ٥ : ٤٢٨) التي أشار إليها استاذنا الدكتور مهدي المخزومي، لأن الخليل كان يرمز للحركة بدائرة صغيرة (o) وللسكون بالـ (ا) لأن الالف ساكنة أبداً، وعلى هذا فإن رمز السبب الخفيف الذي يتألف من حركة وسكون يكون في الدائرة (ا o) ورمز السبب الثقيل فيها هو (o o)، ورمز الوند المجموع هو (ا o o)، ورمز الوند المفروق الذي يتألف من حركتين بينهما سكون هو (o o) لذا اقتضى التنويه، فضلاً عن أن الدائرة المنقوطة هي علامة لمبدأ كل بحر يفك في هذه الدوائر .

ينظر : عبقرى من البصرة ، ١٠١ .

البحور الشعرية ومغاتيحها

وضع صفى الدين الحلبي (ت ٧٥٠هـ) مفاتيح إيقاعية لكل بحر من البحور الشعرية الستة عشر، وهي عبارة عن أنصاف أبيات من كل بحر، يقابلها في نصفها الثاني تفاعيلها التي تزنها ليسهل حفظها، واستعادتها عند الحاجة، وهي على وفق ما وردت عند العروضيين .

١- الطويل :

طويلٌ له دون البحور فضائلُ
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

٢- المسديد:

لمديد الشعر عندي صفاتُ
فَاعِلَاتِن فَاعِلن فَاعِلَاتِن

٣- البسيط:

إنَّ البسيط لديه يُبسِّطُ الأملُ
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

٤- الوافر:

بحورُ الشعر وأفرُّها جميلُ
مفاعلتن مفاعلتن فعولن

٥- الكامل :

كَمُلُ الجمالُ من البحور الكاملُ
متفاعلن متفاعلن متفاعلن

البحور الشعرية و مغايتها

٦- الهزج :

على الأهزاج تسهـهـيلُ

مفاعيلن مفاعيلن

٧- الرجز :

في أبصر الأرجاز بحرٌ يسهـلُ

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

٨- الرمل :

رَمَلُ الأبحر يرويه الثقاتُ

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

٩- السريع :

بحرٌ سريعٌ ماله ساحلُ

مستفعلن مستفعلن فاعلن

١٠- المنسرح :

منسرحٌ فيه يُضربُ المثلُ

مستفعلن مفعولاتُ مفتعلن

١١- الخفيف :

يا خفيفاً خفْتُ به الحركاتُ

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

١٢- المضارع :

تُعَدُّ المضارعاتُ

مفاعيلُ فاعلاتن

البحور الشعرية ومفاتيحها

١٣- المقتضب:

إقتضب كما سألوا

فاعلات مفتعلن

١٤- المجتث:

إن جثت الحركات

مستفعلن فاعلاتن

١٥- المتقارب:

عن المتقارب قال الخليل

فعولن فعولن فعولن فعولن

١٦- المتدارك: «ويسمى الحدث أو المخترع.. ومخبونه يسمى الخبب»

حركات الحدث تنتقل

فعِلن فعِلن فعِلن فعِلن

الكامل

وزن الكامل سواء أكان في الدائرة العروضية أم في الاستعمال هو .

مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ
٥//٥///	٥//٥///	٥//٥///
ن - ن - ن -	ن - ن - ن -	ن - ن - ن -

مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ
٥//٥///	٥//٥///	٥//٥///
ن - ن - ن -	ن - ن - ن -	ن - ن - ن -

ومعنى هذا أنه يتألف من ستة أجزاء إذا كان تاماً، أما إذا كان مجزئاً فإنه يتشكل من أربعة أجزاء :

مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ
٥//٥///	٥//٥///
ن - ن - ن -	ن - ن - ن -

مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ
٥//٥///	٥//٥///
ن - ن - ن -	ن - ن - ن -

أي أن وحدته الإيقاعية تتألف من «مُتَفَاعِلُنْ» وهي متكونة من سبع حركات وسكنات «٥//٥///» وهي بالرموز = ن - ن - ن - لأن كل حركة وحدها (/) لا يليها ساكن يرمز لها بالرمز (ن) أما إذا ولي الحركة سكوت (/٥) فإن رمزها يكون خطيماً أفقياً هكذا (-) .

الكامل

أما إذا أردنا أن نحلل هذه الوحدة (مُتَفَاعِلُنْ) إلى الأسباب والأوتاد فإننا نقول، إنها تتألف من سبب ثَقِيل (مُت) وسبب خَفِيف (فَأ) ووتد مجموع (عِلُنْ).

والكامل كما المعنا يُستعمل تاماً ومجزؤاً، إلا أن وحدته الابقاعية «متفاعلن» كثيراً ما يدخلها زحاف (الاضمار) وهو تسكين الحرف الثاني منها، فتصير (مُتَفَاعِلُنْ) بسكون التاء، (٥//٥/٥/) وتنقل إلى (مُسْتَفْعِلُنْ) المساوية لها بالحركات والسكنات (٥//٥/٥/). وإليك أهم تشكيلاته (*) بحسب ما يطراً على أعاريضه وأضرابه من تغييرات :

١- الكامل الصحيح : وهو ما كانت عروضه صحيحة (مُتَفَاعِلُنْ) وأضرابه كذلك (مُتَفَاعِلُنْ) ومثاله قول عنقرة :

وإذا صحوث فما أقصر عن ندى وكما علمت شمائلي وتكرمي

وتقطيعه :

وإذا صحوث	تُفَعَّا أَقْصُ	صِرُّ عَنْ نَدْنُ
٥//٥////	٥//٥////	٥//٥////
ن - ن - ن -	ن - ن - ن -	ن - ن - ن -
مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ

وَكَمَا عَلِمُ	تِشْمَائِلِي	وَتَكْرُمِي
٥//٥////	٥//٥////	٥//٥////
ن - ن - ن -	ن - ن - ن -	ن - ن - ن -
مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ

(*) لا يخفى أن مصطلح «التشكيلات» هو من ابتداعات نازك الملائكة، ولكن تسمية التشكيلات بأسماء ما يطراً على الأعاريض والأضراب من تغييرات يعود سبقها إلى صاحب «الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة» ونحن نرى أن استعمال مصطلح «التشكيلات» والتسميات «الكامل التام، الكامل المرفل، الكامل المذيل .. إلخ» يخدمان منهجنا في التأليف، لكون الكتاب تعليمياً . ينظر في ذلك : «نازك الملائكة الناقدة» (ص ٨٧) والإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة (في أكثر التسميات).

الكامل

أما مثاله وقد تعاقبت فيه (متفاعلن) السالبة و (مستفعلن) المضمرة فهو قول
الحلاج :

النفسُ بالشَّيءِ الممنوعِ مولعةٌ والحادثاتُ أصولها متفرعةٌ
والنفسُ للشَّيءِ البعيدِ مريدةٌ ولكلِّ ما قرُبْتُ إليه مُضيعةٌ^(١)
وتقطيعه :

ونفسلشُ	شيتلبي	دمريدتن
٥//٥/٥/	٥//٥/٥/	٥//٥///
--ن--	--ن--	ن-ن-ن-
مُتَّعَلْن	مُتَّعَلْن	مُتَّعَلْن
(مستفعلن)	(مستفعلن)	

ولكَلِّما	قَرُبْتُ إِلَيَّ	هَمْضِيْعَةٌ
٥//٥///	٥//٥///	٥//٥///
ن-ن-ن-	ن-ن-ن-	ن-ن-ن-
مُتَّعَلْن	مُتَّعَلْن	مُتَّعَلْن

٢- الكامل المقطوع : وهو ما كانت عروضه صحيحة (متفاعلن) وضربةً
مقطوعاً (مُتَّعَلْن) والقطع علة، وهي حذف ساكن الوجد المجموع وإسكان ما قبله
(عِلْن) تصير (عِلْ) فتصير التفعيلة (متفاعلْ) بسكون اللام، وقد يدخلها مع القطع
الاضمار فتصير (مُتَّعَلْ) بسكون التاء واللام، وتنقل إلى (مستفعلْ) المساوية لها
بالحركات والسكنات .

ومثاله قول شوقي (في الهزمية النبوية) :

(١) ديوانه ، تح د. كامل مصطفى الشبيبي ١١٥ .

الكامل

وَلِدَ الْهَدَى فَالْكَائِنَاتِ ضِيَاءُ وَفَمُ الزَّمَانِ تَبَسُّمٌ وَكَنَاءُ
الروحُ والمَلَأُ المَلَأْتُكَ حَوْلَهُ للدين والدنيا به بُشْرَاءُ^(١)
وتقطيعة:

أَرْحُولُ	مَكْلَمَلَا	إِكْحَوْلَهُوْ
٥//٥/٥/	٥//٥//	٥//٥//
--ن--	ن-ن-ن-	ن-ن-ن-
مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ
(مستفعلن)		
<hr/>		
لِدِدِينُوذْ	دُنْيَا بِهِيْ	بُشْرَاءُوْ
٥//٥/٥/	٥//٥/٥/	٥/٥//
--ن--	--ن--	ن-ن--
مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ
(مستفعلن)	(مستفعلن)	

علماً أنَّ عروض البيت الأول مقطوعة (متفاعل) وهذا هو التصريحُ بنقص .
والتصريح كما مرَّ يقع في مطالع القصائد .

٣- الكامل الأحَدُ : وعروضه (حذاء) وضربه أحدًا كذلك (مُتَفَاعِلًا) والحَذْذُ علة :
وهي حذف الوند المجموع (علن) من آخر التفعيلة فتصير (مُتَفَاعِلًا) وتحول إلى (فَعِلُنْ)
بكسر العين المساوية لها بالحركات والسكنات ، ومثاله قول أبي العتاهية :

أَوْطِنْتُ دَارًا لَا بَقَاءَ لَهَا تَعَذُّ الْغُرُورُ وَتُنْبِتُ الدَّرْنَا
مَا يَسْتَبِينُ سُرُورُ صَاحِبِهَا حَتَّى يَعُودَ سُرُورُهُ حَزْنًا^(٢)

(١) الشوقيات . مج ١ : ٢٤ .

(٢) شرح ديوان أبي العتاهية ، ٢٦٤ .

الكامل

وتقطيعه		
أَوْطِنْتُدَا	رَنْ لَابَقَا	مَلَهَا
٥//٥/٥/	٥//٥/٥/	٥///
--ن--	--ن--	ن-ن-
مُتَّفَاعِلِن	مُتَّفَاعِلِن	مُتَّفَا
مُسْتَفْعِلِن	مُسْتَفْعِلِن	فَعِلِن
رَوْتُتْنِبْتُدْ	تَعِدْ لُغُرُوْ	دَرْنَا
٥//٥///	٥//٥///	٥///
ن-ن-ن-	ن-ن-ن-	ن-ن-
مُتَّفَاعِلِن	مُتَّفَاعِلِن	مُتَّفَا
		فَعِلِن

٤- الكامل الأحذ المضممر : وهو ما كانت عروضه حذاء (فَعِلِن) وضربه أحد مضمراً (فَعِلِن) بسكون العين، أي دخل عليه مع علة الحذف زحاف الاضمار^(١) ومثاله قول الشريف الرضي :

وتَلَفَّتْ عَيْنِي فَمَذْ خَفِيَتْ عَنِّي الطَّلُولُ تَلَفَّتَ الْقَلْبُ

وتقطيعه		
وَتَلَفَّتَتْ	عَيْنِي فَمَذْ	خَفِيَتْ
٥//٥///	٥//٥/٥/	٥///
ن-ن-ن-	--ن--	ن-ن-
مُتَّفَاعِلِن	مُتَّفَاعِلِن	مُتَّفَا
	مُسْتَفْعِلِن	فَعِلِن
لَتَلَفَّتَتْ	عَنَّنَطَّلُوْ	قَلْبُوْ
٥//٥///	٥//٥/٥/	٥/٥/
ن-ن-ن-	--ن--	--
مُتَّفَاعِلِن	مُتَّفَاعِلِن	مُتَّفَا
	مُسْتَفْعِلِن	فَعِلِن

(١) وهذا الزحاف يجري مجرى العلة، أي هو زحاف لازم في هذا الضرب.

الكامل

أما تشكيلات مجزوء الكامل فهي :

٥- مجزوء الكامل المرفل: وهو ما كانت عروضه صحيحة، وضربه مرفلاً، والترفيل (علة) وهي زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع فتصبح التفعيلة (متفاعلاتن) على وفق الآتي :

$$\begin{array}{lcl} \text{مُتَّفَاعِلُنْ + تُنْ} & = & \text{متفاعلتن} \\ ٥ / + ٥ // ٥ /// & = & ٥ / ٥ // ٥ /// \\ \text{مُتَّفَاعِلَاتْن} & = & \text{متفاعلاتن} \\ ٥ / ٥ // ٥ /// & = & ٥ / ٥ // ٥ /// \end{array}$$

أي أن (متفاعلتن) تحوّل إلى (متفاعلاتن) المساوية لها، وذلك أن الألف صوت ساكن، والنون صوت ساكن أيضاً، ومثاله قول المنخل اليشكري.

واحِبُّها وتُحِبُّني ويحبُّ ناقثها بعيري
وتقطيعه :

واحِبُّها	وتُحِبُّني	ويحبُّها	قثها بعيري
٥ // ٥ ///	٥ // ٥ ///	٥ // ٥ ///	٥ / ٥ // ٥ ///
ن - ن -	ن - ن -	ن - ن -	ن - ن -
مُتَّفَاعِلُنْ	مُتَّفَاعِلُنْ	مُتَّفَاعِلُنْ	مُتَّفَاعِلَاتْن

٦- مجزوء الكامل المذيل. وهو ما كانت عروضه صحيحة (متفاعلتن) وضربه مذيلاً، والتذييل علة: وهي زيادة حرف ساكن على آخر التفعيلة ^(١)، فتصبح التفعيلة (متفاعلاتن) ويمكن أن نرسم للحرف الزائد الساكن إما بسكون (٥) أو بنقطة (٠) ^(٢) على وفق الآتي :

$$\begin{array}{lcl} \text{متفاعلتن} + \text{ن} & = & \text{متفاعلاتن} \\ ٥ + ٥ // ٥ /// & = & ٥ ٥ // ٥ /// \\ \text{متفاعلتن} & = & \text{متفاعلاتن} \\ ٥ // ٥ /// & = & ٥ ٥ // ٥ /// \end{array}$$

(١) و(٢) على وفق ما يرى صاحب الإيقاع حين وحد بين التذييل والتسبيغ ، ٧٨ .

الكامل

ومثاله قول الأختل الصغير:

أنا سـاهـر والـكـون نا	م، وكلٌ مـا في الـكـون نا
نام الـجـمـيع ومـقـلتـي	يـقـطـى تجـبـول مع الـظـلام
وتـقـطـيعه .	

نَا مَلْجَمِيْ	عَو مُقْلَتِيْ
٥//٥/٥/	٥//٥///
- - ن -	ن - ن - ن -
مُتَّفَاعِلن	مُتَّفَاعِلن
مُسْتَفْعِلن	

يَقْطَى تَجْوُ	لَمَعَطْظَلَامُ
٥//٥/٥/	٥٥//٥/// أو نقطة (٠)
- - ن -	ن - ن - ن -
مُتَّفَاعِلن	مُتَّفَاعِلن
مُسْتَفْعِلن	

٧- مجزوء الكامل الصحيح : وهو ما كانت عروضه صحيحة (متفاعلن) وضربة كذلك. ومثاله قول الشاعر :

وإذا افسـقـرت فلا تـكن متـخـشـعاً وتـجـمـل

الكامل

وتقطيعه .

تَقْلَا تَكُنْ ٥//٥/// ن ن - ن - مُتَّفَاعِلُنْ	وَإِذَا فُتِقِرْ ٥//٥/// ن ن - ن - مُتَّفَاعِلُنْ
وَتَجْمُمُلِيْ ٥//٥/// ن ن - ن - مُتَّفَاعِلُنْ	مُتَخَشِّشِعَنْ ٥//٥/// ن ن - ن - مُتَّفَاعِلُنْ

وبهذا نكون قد ذكرنا سبعة تشكيلات للكامل هي المطردة في الاستخدام . أما ما عداها فهو نادر وشواهد قليلة ^(١) .

(١) يذكر العروضيون للكامل تشكيلين آخرين هما :

- ١- تشكيل في الكامل التام : وهو ما كانت عروضه صحيحة وضربه أحد مضمراً ومثاله :
لَمَنِ الدِّيَارُ بِرَامَتَيْنِ فِعَاعِلْ نَرَسْتُ وَغَيُّرَ آيَهَا الْقَطْرُ
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ فَعْلُنْ
- ب - تشكيل في مجزوء الكامل : وهو ما كانت عروضه صحيحة وضربه مقطوعاً، ومثاله :
وَإِذَا هُمْ ذَكَرُوا الْأَسْماءَ أَكْثَرُوا الْحَسَنَاتِ
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

الكامل من البحور المفردة^(١) التي تعتمد على تكرار التفعيلة الواحدة على وفق نظام هندسي معين، فإذا أريد لقصيدة الشطرين أن تكون تامة فإن نظامها الهندسي الإيقاعي س يلتزم بأحدى تشكيلات التام، إذ تتكرر فيه التفعيلة (متفاعِلن) ست مرات، ثلاث مرات في الصدر، والأخرى في العجز، أما إذا أريد للقصيدة أن تكون من مجزوءاته، فإن تشكيلات مجزوء الكامل تحتم على الناظم أن يلتزم بنظامها الهندسي القائم على تكرار التفعيلة أربع مرات: مرتين في الصدر، ومرتين في العجز... ولما كان الكامل من أكثر بحور الشعر العربي غنائية، وليناً، وانسيابية، وتنغيماً واضحاً، إلى جانب كونه يتألف من وحدة صافية مفردة مكررة، فإن شعراء حركة (الشعر الحر) استثمروا إيقاعه، وحلاوته فنظموا فيه كثيراً من تجاربهم الفنية، فكان أكثر البحور استخداماً في بداية الحركة.

ولعلّ إباحتهم استخدام أيّ عدد من التفعيلات في البيت الشعري - والبيت عندهم يتألف من شطر واحد، وليس فيه عروض، وإنما يقوم على الضرب فقط - وانتقالهم من ضرب إلى ما سواه في القصيدة الواحدة هو الذي جعل البحور المفردة كثيرة لديهم، ولا سيما الكامل، فهم أحرار في شكل القصيدة، فقد تكون اشطرها الكاملة هكذا :

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلان ٣
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلان ٥
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلان ٨

(١) على نحو ما نقله ابن رشيق عن الجوهري في العمدة حين جعل البحور مفردات ومركبات، ينظر العمدة، ج ١: ١٣٦-١٣٧.

الكامل والشعر الحر

أي أن بيتها الأول يتألف من ثلاث تفعيلات، والثاني من خمس تفعيلات، والثالث من ثماني تفعيلات، (مع مراعاة أن الضرب قد لا يكون موحداً)، ومثاله قول سامي مهدي .

دبّ القراءُ إليه
فاسترخى ونامٌ . مستفعلنُ
وتكاثر زمر القراء،
فما أحسنَ
وظلّ يحلم بالسلام . متفاعلاً
حتى إذا ما مرَّ يومٌ واستفاقَ
تخلّعت أطرافه من جانبيه
ولم يجد إلا العظام^(١) مستفعلنُ

فهذه القصيدة وإن بدا شكلها الكتابي أنها تتألف من أكثر من ثلاثة أشطر إلا أن حقيقتها غير ذلك. لأن أشطرها مدوّرة، فالأول ينتهي عند لفظة (نام) وقد وضع الشاعر بعد هذه اللفظة نقطة علامة على انتهاء الشطر، في حين ينتهي شطرها الثاني بلفظة (السلام)، والثالث بلفظة (العظام) وهي كما تتضح قوافي الأشطر. فعلى الدارس أن يتنبّه سلفاً إلى قضية التدوير في القصائد الحرة، وإلى طريقة كتابة القصيدة فقد لا تكون القصيدة حرةً ومع ذلك يكتبها ناظمها بأسلوب كتابة الشعر الحر، كما في الرسم الكتابي الآتي من قصيدة «قيثارة الامل» لبيلند الحيدري .

(١) قصيدة (ورقة ليست لكافكا) الأعمال الشعرية، ٢٤١

كلّ له قيثارةٌ إلا ..

أنا

قيثارتي في القلب حطمها الضنا

كانت

وكنا

والشباب مرفرفٌ

تشدو فتنشر حولنا صور المنى^(١)

فهذا الشكل الكتابي وإن أوحى بأن القصيدة حرّة، غير أنها في الحقيقة ليست إلا قصيدة كاملية من قصائد الشطرين، وبمجرد إعادة ترتيبها شكلياً تعود إلى وضعها الخليلي ذي الشطرين المتساويين هكذا:

كلّ له قيثارةٌ إلا أنا قيثارتي في القلب حطمها الضنا

كانت وكنا والشباب مرفرفٌ تشدو فتنشر حولنا صور المنى

مستفعلن مستفعلن متفاععلن مستفعلن متفاععلن متفاععلن

فعلى الدّارس أن يتنبّه إلى ذلك ويميّز بين القصيدة الحرّة المدوّرة الأشطر وقصيدة الشطرين التي ترسم على وفق كتابة الشعر الحر.

عد إلى قصيدة سامي مهدي وتفحص ضروبها، تجد أن الشاعر لم يستخدم فيها غير ضرب واحد، هو الضرب المذيل (متفاععلن) وهذا معناه أن الشاعر حرّ في اختيار ضروبه. فقد يستخدم ضرباً معيناً، كما هو الحال مع سامي مهدي في هذه

(١) ديوان بلند الحيدري ، ١٠٨ ، دار العودة .

الكامل والشعر الحر

القصيدة، وقد ينتقل من ضرب إلى ما سواه بحرية في أكثر من شطر، كما هو الحال مع نازك الملائكة في عموم قصائدها الكاملة^(١)، ففي قصيدة «مر القطار» جمعت الشاعرة بين الضرب الصحيح «متفاعلن» والمذال «متفاعلان» في قولها :

الليلُ ممتدُّ السكون إلى المدى متفاعلن

لا شيء يقطعهُ سوى صوت بليد^(٢) متفاعلان

وفي قصيدة «الوصول» جمعت بين الضرب الصحيح «متفاعلن» والمذال «متفاعلان» والمرقل «متفاعلاتن» كما في قولها .

وأنا أغنيها وأرقبُ في ارتخاء متفاعلان

ظلَّ النخيل على الثرى متفاعلن

لم ألق غيرك لي نصيرا^(٣) متفاعلاتن

وغير ذلك .

في حين استخدم السيّاب في قصيدة «حقّار القبور» الضربين :

المذيل والمرقل كما في قوله .

يا ربّ ما دام الفناء متفاعلان

هو غايةُ الأحياء، فأمرُ يهلكوا هذا المساءُ ! متفاعلان

سأموثُ من ظمأ وجوع^(٤) متفاعلاتن

(١) نازك الملائكة الناقدة، ٢١١، وما بعدها.

(٢) مج ٦٠٠٢ .

(٣) مج ٣٦٧٠٢ .

(٤) مج ١ : ٥٤٦-٥٤٧

خلاصة الكامل

١- يستعمل تاماً ومجزوئاً بسبعة تشكيلات، فإذا كان تاماً تألف من ست وحدات إيقاعية في الشطرين:

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

وإذا كان مجزوئاً تألف من أربع وحدات إيقاعية في الشطرين، لأن المجزوئ ما حذف تفعيلة من كل شطر فيه :

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

٢- أما ما يدخله من زخافات وعلل فهي :

أ- زحاف الإضممار: وهو تسكين الحرف الثاني في (متفاعِلن) فتنقل إلى (مستفعلن) وأجازوا دخوله على جميع أجزائه: حشواً وعروضاً وضرباً.

ب- علة القطع: وهي حذف ساكن الوجد المجموع وتسكين ما قبله فتصير تفعيلته (متفاعِلن) وبعض العروضيين ينقلها إلى (فعلاتن) المساوية لها.

ج- علة الحذف: وهي حذف الوجد المجموع برمته من آخر التفعيلة فتصير (مُتَفَّلاً) وتنقل إلى (فَعِلُن) المساوية لها بالحركات والسكنات. ويدخل زحاف «الإضممار» على الحذف فتصير التفعيلة (فَعِلُن) بسكون العين وهذا في التشكيل الأحاد المضمرة.

د- علة الترفيل: وهي زيادة سبب خفيف على ما آخره وجد مجموع، فتصير التفعيلة (متفاعِلاتن).

هـ- علة التذييل: وهي زيادة حرف ساكن على ما آخره وجد مجموع، فتصير التفعيلة (متفاعِلان).

خلاصة الكامل

- ٣- من البحور المفردة (الصافية) التي يكثر استخدامها في الشعر الحر .
- ٤- تقوم القصائد الكاملة الحرة على استخدام التفعيلة الصافية «متفاعلة» بحرية تامة في الشطر الواحد، فقد تتكرر خمس مرات في الشطر، وقد تتكرر مرتين، أو عشرة، على وفق ما تعلمه تجربة الشاعر. وليس هذا الاستخدام مقصورا على الكامل، وإنما في كل الأوزان الصافية الأخرى التي تستخدم في الشعر الحر، فعلى الدارس أن يتنبه إلى ذلك.
- ٥- تبيح حركة الشعر الحر الانتقال من ضرب إلى ما سواه في القصيدة الحرة الواحدة، وهذه الحرية نغمت الاشطر تنغيمات سريعة قضت على رتبة الوزن الواحد، فعلى الدارس الانتباه إلى هذا الاستخدام في الأوزان الأخرى لأنه ليس مقصورا على الكامل .

نهينات على الكامل

قطع الأبيات الآتية بعد كتابتها عروضياً وانسبها إلى تشكيلاتها :

١- قال أبو فراس الحمداني :

أَبْنَيْتِي لَا تَجْزَعِي	كُلُّ الْأَنَامِ إِلَى ذَهَابٍ
نُوحِي عَلَيَّ بِصَسْرَةٍ	مَنْ خَلْفَ سَتْرِكَ وَالْحِجَابِ
قَوْلِي إِذَا كَلَّمْتَنِي	فَعَيَّيْتُ عَنْ رَدِّ الْجَوَابِ
زَيْنُ الشَّجَبَابِ أَبُو فَرَا	سٍ لَمْ يُمَتِّعْ بِالشَّجَبَابِ

٢- وقال علي الياسري^(١) :

هِيَ أُمُّ الْعَرَبِيِّ مَا هَانَتْ وَمَا	نَسِيَ الْإِبَاءُ عَلَى الزَّمَانِ كَرَامُهَا
وَبِهَا ابْتَدَأَ هَذَا الزَّمَانُ مَسَارَهُ	فَإِذَا مَضَتْ فَخْتَامُهُ وَخَتَامُهَا

٣- وقال صالح الظالم في فلاح^(٢) :

أَبْصَرْتَهُ تَهْوِي السَّنَابِلُ حَوْلَهُ مَتَجَمَّعَةً
وُخْطَاهُ يَلْوِيهَا الذَّهُولُ إِذَا تَخَطَّتْ مَسْرَعَةً

٤- وقال محمد حسين آل ياسين^(٣) :

إِنِّي لَا قَسَمٌ بِالشَّهِيدِ تَغَارَ مِنْ	دَمِهِ الْمُنُورِ نَجْمَةِ الْأَسْحَارِ
وَبِتَرَبِّةٍ ضَمَّتْهُ أَكْرَمُ وَأَهَبِ	فَتَفَجَّرَتْ فِيهِ كَنْوَزُ فَخَارِ
وَبِدَجْلَةٍ مَا دَيْفَ بِالدَّمِ مَاؤُهُ	إِلَّا اسْتَحَالَ فِيهِ فَيُضْ نُضَارِ
إِنَّ الْعِرَاقَ وَمَا يَزَالُ عَرِينُهُ	مِنْ عَهْدِ «نُصْر» مُوْطِنِ الْأَحْرَارِ

(١) قصيدة «الغيض» ديوان المجد، ١٢ .

(٢) قصيدة «حصان الدمع» دروب الضباب، ١٥ .

(٣) قصيدة «ذكرى الثائر» ديوان آل ياسين، ٧٢ .

نهرينات على الكامل

٥- وقال جميل حيدر في المعلم ^(١) :

مـا بـين طـرفـك والـيـرـاع
تـمـتـدُّ مـلـحـمـة الشـمـاع
فـي ذـلـك الطـبـين المـعـلـب (م)
بـين أو عـيـنة الطـبـاع
ما زلت تـسـتـهـدي النـشـور
إلـيـه فـي أنـقـى المـسـاعـي
وتـذوب حـتـى يـسـتـفـيق
الشـيـء مـنـك عـلى انـطـبـاع

٦- وقال عبد العزيز المقالح ^(٢) :

هـي لـحـنٌ غـرـبـتـنا ولـونٌ حـدـيـثـنا
وصـلـاتـنا عـبـر المـنـاجـم .. فـي السـهـر
مـهـمـا تـرامـى اللـيـلُ فـوق جـبـالـها
وطـغى وأقـمى فـي شـوارعـها الخـطـر
سـيـمـزقُ الأعـصـار ظـلـمة يـومـها
ويـلفـهـا بـحـنـانـه صـبـحٌ أغـر

٧- وقال بشارة الخوري :

ذاك الفـتـى بـالأمـس عـاد إلـى شـبـح هـزـيل الجـسـم مُنـجـرد
عـيـنـاهُ عـالـقـتـان فـي نـفـق كـسـراج كـسـوخ نـصـف مُتـسـقـد

٨- وقال صالح الجعفري ^(٣) :

كـيـف الإقـامـة عـند مـن نـهـوى أم كـيـف نـأمنُ والـهـوى غـدُرُ
والـدَّهـرُ يـصـرُخُ كـلَّ ثـانـيـة شـدَّوا المـحـامـلَ أيـها السُّفـرُ

(١) نبع وظل، ١٠١ .

(٢) ديوان عبد العزيز المقالح، قصيدة «لا بد من صنعاء»، ٢٤ .

(٣) ديوان الجعفري، ١٠١ .

تُهرينات علي الكامل

٩- وقال محمد رضا مبارك :

لا لست وحدك
نحنُ الشظايا والبقايا
ها نحنُ حولك يا عراق !!
مذ قد تجمعتِ الضحايا
والتخلُّ أول من يموت .

الرجز بحرٌ من البحور المفردة، تتألف وحدته الإيقاعية من تفعيلة «مُسْتَفْعِلُنْ»، ووزنه :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

ويستعمل تاماً، ومجزؤاً، ومشطوراً، ومنهوكاً، ويدخل كل أجزائه : حشواً وعروضاً، وضرباً، زحافان : الخين، وهو حذف الثاني الساكن من «مُسْتَفْعِلُنْ» فتصير «مُتَفْعِلُنْ» وتنقل إلى «مُفَاعِلُنْ» المساوية لها بالحركات والسكنات، وزحاف الطي : وهو حذف الرابع الساكن من (مُسْتَفْعِلُنْ) فتصير (مُسْتَعِلُنْ) وتنقل إلى (مُفْتَعِلُنْ) على وفق الآتي :

مُفَاعِلُنْ	=	مُتَفْعِلُنْ	=	مُسْتَفْعِلُنْ
الخين ٥//٥//	=	٥//٥//	=	٥//٥/٥/
ن - ن -		ن - ن -		ن - ن -
مُفْتَعِلُنْ	=	مُسْتَعِلُنْ	=	مُسْتَفْعِلُنْ
الطي ٥///٥/	=	٥///٥/	=	٥//٥/٥/
ن - ن -	=	ن - ن -	=	ن - ن -

والرجز (*) من البحور الكثيرة الاستعمال حتى سمي بمطية الشعراء لكثرة ما ركبوه نظماً، ونوعوا في تشكيلاته، على أن أهم تشكيلاته من التام هي :

(*) جاء في لسان العرب : «الرجز أن تضطرب رجل البعير أو فخذاه إذا أراد القيام، أو ثار ساعة ثم تنبسط .. ومنه سمّي الرجز من الشعر لتقارب أجزائه وقلة حروفه .. والرجز شعر، ابتداء أجزائه سببان ثم وتد، وهو وزن يسهل في السمع ويقع في النفس، ولذلك جاز أن يقع فيه (المشطور) وهو الذي ذهب شطره. (والمنهوك) وهو الذي قد ذهب منه أربعة أجزائه وبقي جزءان . وقد اختلف فيه. فزعم قوم أنه ليس بشعر، وأن مجازة مجاز السجع، وهو عند الخليل شعرٌ صحيح، ولو جاء منه شيء على جزء واحد لاحتتمل (الرجز) ذلك لحسن بناؤه»، بدلالة عبد الوهاب محمود الكحلة «العروض والقافية في لسان العرب» ٣٥ .

الرجز

١- الرجز الصحيح : وهو ما كانت عروضه صحيحة (مُسْتَفْعِلُنْ) وضربه كذلك (مُسْتَفْعِلُنْ) ومثاله قول الشاعر :

لا خَيْرَ في مَنْ كَفَّ عَنَّا شَرَّهُ إِنْ كَانَ لَا يَرْجَى لِيَوْمَ خَيْرُهُ
وتقطيعه :

لا خير في	من كفَّعنْ	ناشَرُهُ	إِنْ كَانَ لَا	يُرجى ليو	من خير هو
٥//٥/٥/	٥//٥/٥/	٥//٥/٥/	٥//٥/٥/	٥//٥/٥/	٥//٥/٥/
--ن--	--ن--	--ن--	--ن--	--ن--	--ن--
مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ

٢- الرجز المقطوع: وهو ما كانت عروضه صحيحة (مُسْتَفْعِلُنْ) وضربه مقطوعاً (مستفعل) والقطع (علة) وهي حذف ساكن الوقت المجموع وتسكين ما قبله، فتصير التفعيلة : «مُسْتَفْعِلْ» وتنقل إلى «مفعولن» المساوية لها بالحركات والسكنات. مع مراعاة أن زحاف الخبن قد يدخل على الضرب المقطوع فتصير التفعيلة (مفعولن) وتنقل إلى (ففعولن) المساوية لها بالحركات والسكنات هكذا.

مُسْتَفْعِلُنْ	=	مُسْتَفْعِلْ	=	مَفْعُولُنْ
٥//٥/٥/	=	٥/٥/٥/	=	٥/٥/٥/ قطع
--ن--	=	--ن--	=	--ن--
مَفْعُولُنْ	=	مَعُولُنْ	=	فَعُولُنْ
٥/٥/٥/	=	٥/٥//	=	٥/٥// قطع وخبن
--ن--	=	--ن--	=	--ن--

ومثاله قول الشاعر :

القلبُ مِنْهَا مستريحٌ سَالِمٌ والقلبُ مِنِّي جَاهِدٌ مَجْهُودٌ

الرجز

وتقطيعه :

القلبُ من	هامستري	حنس لمن
ه//ه//ه/	ه//ه//ه/	ه//ه//ه/
-ن--	-ن--	-ن--
مُسْتَفْعَلُنْ	مُسْتَفْعَلُنْ	مُسْتَفْعَلُنْ

ولقلمين	نيجاهدن	مجهودو
ه//ه//ه/	ه//ه//ه/	ه//ه//ه/
-ن--	-ن--	-ن--
مُسْتَفْعَلُنْ	مُسْتَفْعَلُنْ	مُسْتَفْعَلُنْ
		مفعولن

ومثاله وقد تعاقبت فيه التفاعيل الصحيحة ، والمخبونة ، والمقبوضة قول

الشاعر :

وكلُّ يومٍ في حياةٍ خائفٍ لا يجدُ الأمانَ يومٌ نحسٍ
وتقطيعه :

وكلُّيو	من في حيا	تخائفن
ه//ه//ه/	ه//ه//ه/	ه//ه//ه/
-ن--	-ن--	-ن--
مفاعلن	مُسْتَفْعَلُنْ	مفاعلن

لا يجدنْ	أمان يو	مُنْحَسِي
ه//ه//ه/	ه//ه//ه/	ه//ه//ه/
-ن--	-ن--	-ن--
مفتعلن	مفاعلن	مفعولن

أما تشكيلاته من المجزوء فليس له غير تشكيل واحد هو :

٣- الرجز المجزوء الصحيح : وهو ما كانت عروضه صحيحة (مُسْتَفْعَلُنْ)

وضربه كذلك ومثاله قول أحمد الصافي النجفي :

الرجز

قطعة شعري حلوة قد رقص القلب لها
أريد أن أجعل من حشاشتي منزلها
لو قُدمت في طبق رام اللبيب أكلها^(١)
وتقطيعه:

قطعة شع	ري حلوتن	قد رقص	قلبها
٥///٥/ - ن -	٥//٥/٥/ - ن -	٥///٥/ - ن -	٥///٥/ - ن -
مفتعلن	مُستفعلن	مفتعلن	مفتعلن
طي	سالة	طي	طي

أما الرجز المشطور فتشكيلاته:

٤- المشطور المقطوع: وهو ما كانت عروضه مقطوعة «مستفعلن» وتنقل إلى «مفعولن» وعروضه هذه هي الضرب على وفق ما يرى العروضيون. (أي ليس لهذا التشكيل ضرب) لأن المشطور هو ما حذف شطره، وبقي منه شطر، ويعد الشطر الباقي بيتاً عروضه ضربه (٢). مع مراعاة أن زحاف الخن قد يدخل على العروض المقطوعة فتصير «فعولن».. وهذا التشكيل يرد على نوعين: نوع تكون فيه القافية مفردة، ونوع تكون فيه القافية مزدوجة، فمن الأول قول بشار بن برد:

يا طلل الحي بذات الصمد
بالله خبر كيف كنت بعدي
أوحشت من دعدي وترب دعدي
سقياً لاسماء ابنة الأشمد

(١) المجموعة الكاملة لأشعار أحمد الصافي النجفي غير المنشورة، ٧٩.

(٢) ينظر: شرح تحفة الخليل، ٨٢.

الرجز

وتقطيعه :

يا طلل	حييبيذا	تصصمدي
ه//ه//ه/	ه//ه//ه/	ه/ه/ه/
ن-ن-	ن-ن-	---
مفتعلن	مفتعلن	مفعولن

في حين أنك لو قطعت أي شطر آخر من الثلاثة الباقيات لوجدت أن العروض فيه مقطوعة مخبونة .

ومن الثاني (مزدوج القافية) أي الذي يزدوج فيه كل شطرين في قافية قول أبي العتاهية :

ما تطلُعُ الشَّمْسُ ولا تغيبُ إلا لأمر شائئة عجيب^(١)
لكل شيء معدنٌ وجوهرٌ وأوسطٌ وأصفرٌ وأكبرٌ
وتقطيعه :

لكلشي	إن معدنن	وجوهر	وأوسطن	وأصفرن	وأكبر
ه//ه//ه//	ه//ه//ه//	ه/ه//	ه//ه//	ه//ه//	ه/ه//
ن-ن-	ن-ن-	ن-ن-	ن-ن-	ن-ن-	ن-ن-
مفاعن	مستفعلن	فعولن	مفاعن	مفاعن	فعولن
خبين	سالة	قطع وخبين	خبين	خبين	قطع وخبين

هـ - المشطور المذيل : وهو ما كانت عروضه - وهي ضربة - مذيلة، والتذييل علة، وهي كما مر زيادة حرف ساكن على آخر التفعيلة^(٢) ومثاله قول العجاج :

(١) الاغانى : مج ٤ : ٣٧ .

(٢) على وفق ما يرى صاحب الايقاع حين وحد بين التذييل والتسبيغ لانهما شيء واحد . ينظر الايقاع ، ٧٨ .

الرجز

هاجك من أروى كـرَسُ الأسـقـام
ومنزل بال كـ خط الأقمـام
والدهرُ يهـوي بالفتى في أسـوام
ومن عناء المرء طول التـهـيـام^(١)

وتقطيعة :

وَدَّهْرِيه	وَي بَلَفْتِي	فِي أَسْوَام
٥//٥/٥/	٥//٥/٥/	٥٥/٥/٥/
-ن--	-ن--	٥---
مُسْتَفْعَلُنْ	مُسْتَفْعَلُنْ	مَفْعُولَان

ومن عنا	تلمرطو	لنتهيام
٥//٥//	٥//٥/٥/	٥٥/٥/٥/
-ن--	-ن--	٥---
مفاعِلن	مُسْتَفْعَلُنْ	مَفْعُولَان

ويمكن الاستعاضة عن السكون (٥) الدال على الحرف الزائد بالنقطة (٠) فيصبح التعبير عنها (/ ٥ / ٥ / ٥ / ٠) وهذا التشكيل يجعله العروضيون من تشكيلات السريع، وهو وهم فرضته الدائرة، لأن إيقاعه هو نفسه إيقاع الرجز المقطوع بزيادة حرف ساكن، وقد تنبه إلى ذلك أحد الباحثين قبلنا، ونحن نرى صوابه^(٢).

أما الرجز المنهوك فله تشكيلان :

٦- الرجز المنهوك الصحيح : وهو ما كانت عروضه صحيحة وهي ضربه، لأن المنهوك هو البيت الذي ذهب ثلثاه، ويعد ثلثه الباقي بيتاً، وجزؤه الأخير هو

(١) الأبيات بدلالة عبد الحميد الرازي في «شرح تحفة الخليل» ٢٣٦ وهي عنده من مشطورات السريع.

(٢) ينظر : الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة ، ٨٨ .

الرجز

الضرب والعروض،^(١) ومثاله قول دريد بن الصمة:

يا ليتني فيها جدُّعُ
أخبُّ فيها واضعُ
أقوِّ وطفَاء الزَّمعِ
كأنها شاةٌ صدعُ

وتقطيعة:

يا ليتني	فيها جدُّعُ	أخبُّ فيها	ها واضعُ
٥//٥/٥/	٥//٥/٥/	٥//٥//	٥///٥/
-ن--	-ن--	-ن--	-ن-ن-
مُسْتَفْعَلُنْ	مُسْتَفْعَلُنْ	مفاعِلنْ	مفتعلنْ

٧- الرجز المنهوك المذيل ، ووزنه : «مستفعلن مفعولان» ويذكر في منهوك المنسرح، وقد رأينا صواب إيراده في الرجز المنهوك على وفق ما جاء في «الايقاع في الشعر العربي»^(٢) لأنه منه بزيادة حرف ساكن، ومثاله قول هند يوم بدر:

ويهأ بني عبـد الدارِ
ويهأ حمـاة الأديارِ
ضـرباً بكل بئـارِ

وتقطيعة:

ويهن بني	عبد ديارِ
٥//٥/٥/	٥/٥/٥/
-ن--	-ن--
مُسْتَفْعَلُنْ	مفعولان

(١) شرح تحفة الخليل، ٨٤.

(٢) الايقاع في الشعر العربي، ٨٠.

الرجز والشعر الحر

لما كان الرجز من البحور المفردة التي تقوم على تكرار جزء رتيب «مستفعلن» من غير أن يشعر قائله بأي تكلف أو صعوبة، فإن هذه الميزة هيأته ليكون واحداً من أكثر الأوزان استعمالاً في الشعر الحر في عصرنا الراهن، كما كان من أكثر الأوزان استعمالاً عند المتقدمين حتى نعتوه بمطية الشعراء «وذلك لأنه غير معقد، وقلما يقع فيه الانكسار بل ينعدم بسبب أنه يجد من الانفعالات النفسية، وحركات الجسم المصاحبة له، ما يشبه الضوابط الإيقاعية التي تحول دون النشاط النغمي»^(١).

وقديما استخدموه بتشكيلات قصيرة، منها ما كان ذا إيقاع قصير رتيب مفرد مقطوع، ومنها ما كان ذا أشطر غير متساوية في عدد التفعيلات، فإلى الأول أشار المبرد قائلًا: «... حتى صنع بعض المتعقبين - أظنه علي بن يحيى، أو يحيى بن علي النجم - أرجوزة على جزء واحد هي:

طيف الم *	بذي سلم *	بعد العتم *	يطوي الأكم *
جاد بقم *	وملتزم *	فيه هضم *	إذا يضم *

ويقال: إن أول من ابتدع ذلك سلم الخاسر، يقول في قصيدة مدح بها موسى الهادي:

موسى المطر *	غيث بكر *	ثم أنهمر *	أولي المبر *
كم اعتسر *	ثم ايتسر *	وكم قدر *	ثم غفر *
عدل السير *	باقي الأثر *	خير وشر *	نفع وضر *
خير البشر *	فرع مضر *	بدر بدر *	والمفتخر *

لمن غبر

(١) العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، ٤٨٨.

الرجز والشعر الحر

والجوهري يسمي هذا النوع المقطع^(١) .

والى الثاني أشار المعري قائلا حين علق على هذه الأرجوزة :

كـيـف رآيت زُبـرا

أَقـطـاً أم تمـرا

أم قرشـيـاً بازلاً هزُبـرا

«ألا ترى إلى قصر البيتين الأولين وطول البيت الثالث»^(٢) ، لاننا لو قطعنا

الاشطر لكانت

كـيـف رآيُ	تـزُبـرا
٥ / / / ٥ /	٥ / ٥ / /
- ن - ن -	- ن - -
مفتعلن	فعولن

أَقـطـن	أم تمـرا
٥ / / / /	٥ / ٥ / ٥ /
فعلتن	مفعولن

أم قرشيُ	يُنْ بازِلن	هزُبـرا
٥ / / / ٥ /	٥ / / ٥ / ٥ /	٥ / ٥ / /
- ن - ن -	- ن - -	- ن - -
مفتعلن	مُسْتَفْعَلُنْ	فعولن

وما ذكره أبو العلاء من اختلاف في عدد تفعيلات الشطر الواحد، هو عينه ما ينهجه شعراء حركة الشعر الحر، ليس في الرجز، وإنما في كل الأوزان التي نظموا

(١) العمدة، مج ١: ١٨٤-١٨٥ .

(٢) الصاهل والشاحج، تحقيق بنت الشاطي، بدلالة الشيخ جلال الحنفي، ٤٨٩ .

الرجز والشعر الحر

فيها، وينظمون ، ولذا جاء الرجز عندهم غير مقيد بضرب، أو عروض، أو تشكيل معين، فاستخدموا في القصيدة الواحدة أكثر من ضرب، وربما أضافوا ضروبا أخرى إلى ضروبه كما فعل السيّاب في «أنشودة المطر» حين استخدم الضرب «فعل» = ٥ / / و «فعول» = ٥٥ / / و «فاعلان» = ٥ / / ٥ / / :

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر،	فعل
أو شرفتانٍ راح ينأى عنهما القمر،	فعل
عيناك حين تبسمان تورق الكروم	فعول
وترقصُ الاضواء .. كالاقمار في نَهْرُ	فعل

* * * *

اصبحُ بالخليج . يا خليجُ	فعول
يا واهب اللؤلؤ والمحار، والرّدى»	فعل
فيرجع الصّدى	فعل
كأنه النشيجُ	فعول
»يا خليجُ	فاعلان
يا واهب المحار والرّدى..» ^(١)	فعل

ولعلّ في تقبل هذا الوزن لهذه الضروب الجديدة ما يدلّ على أنّها «أجزاء من التفعيلة الأصلية مستفعلن»^(٢) كما قال أحد الباحثين المعاصرين.

على أنّ الدارس لا بد أن يتبين أنّ شعراء حركة الشعر الحر استخدموا في حشو اشطريهم كلّ ما يبيحهُ الوزن الخليلي من جوازات: كالخبن، والطّي، وربّما جمعوا بينهما معاً كما فعل الشاعر القديم «أقطن» = ٥ / / / / = فعلتن لأن الوزن

(١) ديوانه مج ١: ٤٧٤، ٤٧٧ .

(٢) د. محمود علي السّمّان: «أوزان الشعر الحر وقوافيه» ٦٧ .

الرجز والشعر الحر

يحتملُ ذلك، كما أنه يحتملُ جميع الموضوعات المعاصرة، سواء أكانت غزليّة، أم فلسفية، أم سياسيّة، وإليك هذا المثال من شعر نزار قباني لتتفحص أفكاره، وتتطلع على ضروبه المختلفة :

فعلولن	في خانة المهنة من جوازي
فعلولن	عبارةً صغيرةً صغيره
فعلولن	تقولُ :إني (كاتب وشاعرُ)
مفاعلن	في اللحظة الأولى ، اعتقدتُ أنها
مستفعلن	عبارةً سحريةً
فعلولن	ستفتحُ الأبواب في طريقي
مفاعلن	وتجعلُ الحراس يسجدون لي
فعلولن	وتُسكِرُ الضباط والعساكرُ
* * *	
فعلولن	ثم اكتشفت أنها فضيحتي الكبيرة
فعلولن	وتهمتي الخطيره
م	وأنها السيف الذي يطولُ رأسي
مفاعي (فعلولن)	كلّما أردت أن أسافر ^(١)

علماً أنها من نتاج سنة ١٩٨٦ م.

(١) قصيدة «على القائمة السوداء» ديوان «قصائد مغضوب عليها» ، ١١ .

فصل في الرجز

١- من البحور المفردة (الصفافية) . ويستعمل تاماً، ومجزوءاً، ومشطوراً، ومنهوكاً.

٢- له عدة تشكيلات، إلا أن أهم تشكيلاته المستعملة فعلياً هي سبعة تشكيلات .

فمن التام : الرجز الصحيح، والرجز المقطوع
ومن المجزوء : الرجز المجزوء الصحيح
ومن المشطور : المشطور المقطوع، والمشطور المذال
ومن المنهوك : المنهوك الصحيح، والمنهوك المذال
٣- ويدخله من الزحافات والعلل :

أ- زحاف الخين : وهو حذف الثاني الساكن ، ويدخل في كل اجزائه : حشواً، وعروضاً، وضرباً.

ب- زحاف الطي : وهو حذف الرابع الساكن، ويدخل في كل اجزائه حشواً وعروضاً وضرباً.

ج- علة القطع : وهي حذف ساكن الوجد المجموع وتسكين ما قبله، وتدخل على الضرب، مع مراعاة أن زحاف الخين قد يدخل على الضرب المقطوع أيضاً، فتصير التفعيلة (فعولن) .

د- علة النذيل : وهي زيادة حرف ساكن على آخر التفعيلة، وتدخل في ضربه .

٤- يستعمل كثيراً في شعر الشطرين والشعر الحر، إلا أن القصيدة الحرّة تستخدم أكثر من ضرب واحد من ضروبه .

أمثلة وتطبيقات

قطع الأبيات الآتية، مبيناً ما أصابها من زحافات وعلل ثم انسبها إلى تشكيلاتها :

١- قال عبد العزيز المقالح :

معذرة النهار

معذرة الأشعار

معذرة وأنت مصلوبٌ على الطريق

وأنت في الحريق

تنهش عينيك الحبيبتين بومة الندم

والخائنون يهتفون للعدم

معذرة التلال والقمم

معذرة الدموع والالـم^(١)

٢- وقال السري الرفاء في وصف شمعة :

مفتولة مجدولة تحكي لنا قــد الأسـل

كانها عمرُ الفتى والناـرُ فيـنها كـالـاـجـل^(٢)

٣- وقال ابن عبد ربّه :

بياضُ شيبٍ قد نصع

رفعته فما ارتفع

إذا رأى البيض انقمع

من بين يأس وطمع^(٣)

(١) ديوان عبد العزيز المقالح ، دار العودة، ٢٨٧ .

(٢) بدلالة محمود فاخوري، سقينة الشعراء ، ٧٧ .

(٣) العقد، مج ٥ ، ٤٠٦ .

امثلة وتطبيقات

٤- وقال سالم بن داره يهجو بني فزارة^(١)

حـدبـدبـا بدبـدبـا مـنـك الـآنُ
اسـتـمـمـعـوا انـشـدـكـم يـا وُلـدانُ
إنَ بـنـي فـزـارـة بـنَ ذـبـيـانُ
قـد طـرـقـتُ نـاقـتـهـم بـإنـسـانُ
مُشَيِّئاً اعـجـبُ بـخـلـقِ الرـحـمـنِ

٥- ومما نسب لأحد الشياطين، قاله لعقمة بن صفوان :

عـلـقـم إني مـقـتـولُ
وإن لـحـمـي مـأكـولُ
أضـرـبـهـم بـالمـسـلـولُ
ضـرـب غـلام مـشـمـولُ
رـحـب الذـراع بـهـلـول^(٢)

٦- وقال علي الشرقي :

أطـيـبُ أوقـاتِ اللـيـالـي سـحـرُ	واللـيـلُ فـي بـغـدـادَ كـلُّهُ سـحـرُ
كـواكـبُ غـرقـى بـأفـقٍ مُسـتـرَعِ	مـن بـهـجـةٍ فـاضـتُ عـلـيـهِ فـانـغـمـرُ
وَسـائـرُ الـانـطـافِ قـد تـسـامـرتُ	لـيلاً بـبـغـدـادَ فـمـا أـطـى السـمـر ^(٣)

(١) بدلالة «الايقاع في الشعر العربي» .

(٢) أورده محمد عوني عبد الرؤوف في «بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف» ٦٢ .

(٣) ديوان علي الشرقي ، ٢١٢ .

أمثلة وتطبيقات

٧- وقال عبد الوهاب البياتي

حنظلة مخرجاً بدمه
يواجهُ الجدار
يواجهُ القاتلَ في ريشته
خجلانُ
لأنه يعرفهُ
كم مرةٍ صافحهُ
وضمه لصدره
ونحن كم كنا له رفاقُ
لكننا نخجل أن نبوحَ باسم ذلك الجبان^(١)

٨- وقال حسب الشيخ جعفر:

لم تغمض الجفونُ
في حفرة، في قاعِ
الكفنُ الشراعُ
والبحرُ فجرٌ في ندى العيونُ

٩- وقال أحمد ضيف الله العواضي :

كان يرى فيما يرى النائمُ
أنَّ القاف قبل النونُ
وأن لا سيفاً سوى الصبر أو الجنونُ

(١) عبد الوهاب البياتي، كتاب المراثي، قصيدة «الى ناجي العلي» ١٩٦٠.

أمثلة وتطبيقات

حتى يكون الحلم شيئاً باهتاً

ليس به برق ولا غيوم^(١)

١٠- وقال محمد رضا مبارك في أعمى:

يمضي على عصاه

ملتصفاً طريقه

يمضي على هواه

ملتصفاً عصاه

حتى إذا صادفه

في العمق باب

رمى العصا

ليُبصر الغياب

في الحفرة العميقة

(١) ديوانه «إن بي رغبة للبكاء» ص ٥٧ .

السريع بحرّ مركّب، يتألف من ستة أجزاء، ووزنه في الدائرة يخالف وزنه المستعمل في الشعر، ففي الدائرة يكون :

مُسْتَفْعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ مَفْعُولَاتُ مُسْتَفْعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ مَفْعُولَاتُ

في حين هو في الاستخدام :

مُسْتَفْعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فاعلن مُسْتَفْعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فاعلن

ولذلك بحثوا عما يسوّغ ذلك في الزحافات والعلل^(١).

وقبل أن نعرض لتشكيلاته ننبه إلى أن زحافي (الخبن) وهو حذف الثاني الساكن، و(الطي) وهو حذف الرابع الساكن، يدخلان في حشوه بكثرة كما كان الحال في الرجز، وإليك أهم تشكيلاته :

١- السريع الصحيح: وهو ما كانت عروضه (فاعلن) وضربه كذلك، ومثاله قول أبي العتاهية .

(١) من ذلك مثلاً أنهم ذكروا :

أ- أن (مفعولات) أصيبت بالطي (وهو حذف الرابع الساكن) فصارت (مفعلات) ثم أصيبت بعلّة الكسف (أو الكشف) وهي حذف متحرك وتده المفعول (أي حذف السابع المتحرك) فصارت (مفعلا) ونقلت إلى (فاعلن).

ب- وأن (مفعولات) أصيبت بالطي فصارت (مفعلات) ثم أصيبت بعلّة الوقف، وهي تسكين متحرك وتده المفعول (أي تسكين السابع المتحرك) فصارت (مفعلات) بتسكين التاء ونقلت إلى (فاعلن) المساوية لها بالحركات والسكنات.

ج- وأن (مفعولات) أصيبت بعلّة الصلم، وهي إسقاط الوند المفعول (لات) برمته من التفعيلة فصارت (مفعول) ونقلت إلى (فاعلن) بتسكين العين المساوية لها بالحركات والسكنات .. وغير ذلك ينظر «كتاب الكافي في العروض والقوافي» للخطيب التبريزي، ٩٥، ٩٧ .

السريع

لا تَكُ في كل هوى تنهَمُكُ ولا تكوننُ لجسوجاً مَحِكُ
 نَافِسُ إذا نَافَسَتْ في حَكْمَةٍ ولا تدعُ خيراً ولا تُثَرِكُ
 واصنَعُ إلى الناسِ جميلاً كما تحبُّ أن يصنعَه الناسُ بكُ^(١)
 وتقطِيعه .

وَصْنَعُ إلن	نَاسِجُمِي	لن كما
٥//٥/٥/	٥///٥/	٥//٥/
- - ن -	- ن -	- ن -
مستفعلن	مفتعلن	فاعِلن
سالة	مطوية	

تَحْبِيَان	يَصْنَعُهُنَّ	نَاسِبُكُ
٥//٥//	٥///٥/	٥//٥/
- ن -	- ن -	- ن -
مفاعِلن	مُفْتَعْلُنْ	فاعِلن
مخبونة	مطوية	

٢- السريع المذيق : وهو ما كانت عروضه صحيحة (فاعِلنْ) وضربه مذيقاً (فاعِلان) ومثاله قول بشار :

وكساعِبٍ قِـالَت لا تـرابِـهـا يا قومُ ما أعـجـب هـذا الضـريرُ
 هل يـعشـق الإنـسانُ ما لا يـرى فقلْتُ، والدمعُ بعيني غـزيرُ
 إن كان عيني لا تـرى وجـهـها فإنـها قد صـوـرت في الضـميرُ

(١) شرح ديوان أبي العتاهية، ١٨٧

السريع

وتقطيعه:

وكاعين	قالت لات	رابها
٥//٥//	٥//٥/٥/	٥//٥/
ن-ن-	ن--	ن-
مفاعلن	مستفعلن	فاعلن
مخبونة	سالة	

يا قومما	أعجبها	نضضريز
٥//٥/٥/	٥///٥/	٥٥//٥/
ن--	ن-ن-	ن-ن-
مستفعلن	مفتعلن	فاعلان
سالة	مطوية	مذالة

٣- السريع المقطوع: وهو ما كانت عروضه صحيحة (فاعلن) وضربه مقطوعاً (فعلن) بسكون العين والقطع علة وهي حذف ساكن الوجد واسكان ما قبله فتصير التفعيلة (فاعل) وتنقل إلى (فعلن) المساوية لها، ومثاله قول الحسين بن الضحاك:

إن بقلبي روعةً كـأما أضمر لي قلبك هجرانا
يا ليت ظنني أبداً كـأذب فلأنه يصدق أحيانا

وتقطيعة

يا نا	يصدق أح	فإننهو	كاذبن	ني أبدن	ياليitzen
٥/٥/	٥///٥/	٥//٥//	٥//٥/	٥///٥/	٥//٥/٥/
--	ن-ن-	ن-ن-	ن-	ن-ن-	ن--
فاعل (فعلن)	مُفْتَعْلُنْ	مفاعلن	فاعلن	مُفْتَعْلُنْ	مُسْتَفْعَلُنْ
مقطوعة	مطوية	مخبونة	صحيحة	مطوية	سالة

هذه هي أهم تشكيلات السريع التي رأيناها حرية بالدراسة (*)

(*) للسريع تشكيلات أخرى الغيناها منه، هي :

- ١- ما كان مشطوراً على وزن «مستفعلن مستفعلن مفعولن» لأنه هو ومشطور الرجز المقطوع واحد راجع (المشطور المقطوع) فضلاً عن أنه بالرجز الصق، لأنه منه.
- ٢- ما كان مشطوراً على وزن «مستفعلن مستفعلن مفعولان» لأنه هو ومشطور الرجز المذيل واحد .. (راجع المشطور المذيل) فضلاً عن أنه الصق بالرجز كذلك.
- ٣- ما كان منه على وزن :

مستفعلن مستفعلن فعلن مستفعلن مستفعلن فعلن

لأنه يشبهه بالكامل الاخذ حين تضمير أجزاءه (راجع الكامل الاخذ)، ينظر : الايقاع ٨٦، وشرح تحفة الخليل هوامش الصفحتين ٢٢٥، ٢٢٦

استُخدم السريع في الشعر الحر كثيراً كما استخدم الرجز، وذلك لأن هذا البحر شبيه بالرجز إلى حد أن شعراء الشعر الحر كثيراً ما يداخلون بينهما في القصيدة الواحدة، وذلك بسبب إكثارهم من الانتقال من ضرب إلى ما سواه، فضلاً عن ولعهم باستخدام ضروب جديدة، فتتداخل أحياناً ضرب من السريع (فاعلان) مثلاً مع ضرب من الرجز، كما حدث في قصيدة السياب «أنشودة المطر».. لكنك مع هذا تجد قصائد حرّة كثيرة تخلو من هذا التداخل، ومثال ذلك قول محمود درويش:

لم يعرفوني في الظلال التي	فاعلمن
تمتصُّ لوني في جواز السفر	فاعلمن
وكان جرحي عندهم معرضاً	فاعلمن
لسائحٍ يعشقُ جمعَ الصور	فاعلمن
لم يعرفوني، آه.. لا تتركني	فاعلمن
كفي بلا شمسٍ	م
لأنَّ الشجرَ	فاعلمن
يعرفني ..	مفتعلمن
تعرفني كلُّ أغاني المطر	فاعلمن
لا تتركيني شاحباً كالقمر	فاعلمن

* * *

من جبهتي ينشقُّ سيف الضياء	فاعلان
ومن يدي ينبعُ ماء النَّهر	فاعلمن
كلُّ قلوب الناس جنسيتي	فاعلمن
فلتسقطوا عني جواز السفر ^(١) !	فاعلمن

(١) قصيدة «جواز سفر»، ديوانه، مج ١ ٥٧٣.

السريع والشعر الحر

أو قول نزار قباني :	
إن رفع السلطان سيف القهر	فعلان
رمى نفسى في دواة الحبر	فعلان
أو أمر السياف أن يقتلني	مفتعلن
خرجت من بوابة سرية	م
تمر من تحت أساس القصر	فعلان
هناك دوماً مخرج	م
من بطش فرعون .. يسمى الشعر	فعلان

خلاصة السريـع

- ١- يستعمل في شعر الشطرين تاماً، على وفق منهجنا وله ثلاثة تشكيلات هي الصحيح، والمذيل والمقطوع.
- ٢- يدخل من الزحاف والعلل.
- ٣- زحاف (الخين) و(الطي) ويدخلان في حشوه كما هو الحال في الرجز (وقد مرّ عليك ذلك).
- ب- تدخل علة التذييل على ضربه (وقد مرّ معنى التذييل).
- ج- تدخل علة (القطع) على ضربه، وهي حذف ساكن الوند في (فاعِلن) واسكان ما قبله فتصير (فاعِلْ) وتنقل إلى (فعلُن) المساوية لها.
- د- قد يدخل (الخين) في كل من العروض والضرب، فتصير التفعيلة (فعلِن) بكسر العين، وهو نادر جداً لذا لم نذكره عند حديثنا عن الزحافات.
- ٢- يستعمل كثيراً في الشعر الحر، كما هو الحال في الرجز.

امثلة وتطبيقات على السريع

١- قال الدكتور صلاح نيازي:

ما لون بغداد، وما طعمُها ؟
ما صحو بغداد، وما نومُها ؟
ما شمسُها، ما الناسُ ما نجمُها ؟
سبحانك - اللهم - جل اسمُها .

٢- وقال أبو فراس الحمداني :

قد عذب الموتُ بأفـسـواهنا والموتُ خيرٌ من مقام الدليلِ
إنـا إلى الله لـا نـابـنا وفي سبيل الله خيرُ السبيلِ

٣- وقال مهيار الديلمي :

جربتُ قوماً فتجذبتهمُ ورسلُ العقلِ التجاريبُ
وزادني خُبـراً بما اتقي أنـي بـمن آمنُ منكوبُ
لا تُذهِبُ اليـومَ في ذلّة فالـيومُ من عمرك محسوبُ
وإن جهدتَ النفسَ في مكسبٍ فالمجدُ، إنَّ المجدَ مكسوبُ

٤- وقال حسبُ الشيخ جعفر:

لو أنني مثلُ أبي العلاء
أعرف كيف امسك الفؤادُ
كالثور من قرنيه، أو ارتشفُ الهناءَ
من قهوة الهموم والسهاد .
لو أنني مثلُ أبي نواسُ

امثلة وتطبيقات على السريع

تضيء لي حنيني

جوهرة اليقين

في جرة مكسورة أو كاس

لو أن قلبي قشة في الريح

تأخذه مني فأستريح .

٥- وقال الأختل الصغير :

أحسّالني الهم إلى ليلة ماطرة تعصف فيها الرياح

كأن هذا الليل قد ملني أو أنه اشتاق لوجه الصباح

٦- وقالت نازك الملائكة :

تفجّري يا عيون

بالماء، بالأشعة الذائبة

تفجّري بالضوء، بالألوان، فوق القرية الشاحبة

في ذلك الوادي المغشى بالدجى والسكون

تفجّري باللحون

٧- وقال عبد العزيز المقالح (وهو من السريع المتداخل مع الرجز، وهو

الشائع اليوم عند معظم شعراء حركة الشعر الحر):

يا لغراب البين

في عامنا رأيتك يضحك مرتين

حين هجرتُ الدار مرة

امثلة وتطبيقات على السريع

ومرة وأنت مغمض العينين^(١)

٨- وقالت زهور دكسن :

من شرفة الديباج

والبحر .. والمعراج

ماج دم الحلاج

فانكفا المرمر

سرادقا احمر

وكشّر المارد أنيابه

في ليلة الغابة^(٢) .

(١) ديوان عبد العزيز المقالح ، ٣٠٩٠ .

(٢) زهور دكسن (ليلة الغابة) ٣٠ .

المتدارك من البحور المفردة أيضاً إذ يتألف الشطر فيها من تكرار تفعيلة صافية واحدة. وهو البحر السادس عشر (الأخير) تسلسلاً عند العروضيين. وسمي متداركاً كما يجمعون لأن الأخفش (سعيد بن مسعدة) تلميز الخليل تداركه على الخليل الذي لم يشأ أن يذكره على الرغم من كونه يتفرع عن الدائرة الخامسة* (دائرة المتفق)، وأجزأؤه ثمانية ووزنه في الدائرة:

فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن

وأوردوا له شواهد قليلة كرروها في كتبهم، منها:

جاءنا عامرٌ سالماً صالحاً بعدما كان ما كان من عامرٍ
وتقطيعه:

جاءنا	عامرن	سالمن	صالحاً	بعدما	كان ما	كان من	عامري
٥//٥/	٥//٥/	٥//٥/	٥//٥/	٥//٥/	٥//٥/	٥//٥/	٥//٥/
-ن-	-ن-	-ن-	-ن-	-ن-	-ن-	-ن-	-ن-
فاعِلن	فاعِلن	فاعِلن	فاعِلن	فاعِلن	فاعِلن	فاعِلن	فاعِلن

ونذكروا له تشكيلات مجزوءة. منها المرقل، ومنها المذيل، ومنها الصحيح، وكلها غير مستعمل الآن، لذلك ذهبنا إلى ما ذهب إليه صاحب «الارشاد الشافعي»^(١) من أن كل ما جاء على هذا الوزن سواء أكان سالماً أم مجزوءاً يعدُّ شاذاً، ولذلك فقد «حكم كثير بشذوذ هذا البحر سالماً، وأن المطرد استعماله مخبوناً» والخبب (زحاف) وهو حذف الثاني الساكن فتصير تفعيلته (فعلن)، وعلى وفق هذا فإن لهذا الوزن ذي التفعيلة المخبونة تشكيكين هما:

* ينظر ص ١٦ من هذا الكتاب.

(١) وهو الحاشية الكبرى للدمنهوري، ١١٣.

المتدارك والخيب

١- المتدارك المخبون : وهو ما كانت عروضه مخبونة، وضربها كذلك «مع مراعاة أن الحشو قد يدخله الإضمار بعد الخين فتصير تفعيلة الحشو (فعلن) بتسكين العين» ومثاله قصيدة الحصري القيرواني.

يا ليل الصَّبِّ متى غَدُّه أقيامُ السَّاعةِ موعده
رقد السَّمَّار وأرقه أسفَّ السَّابِّين يردده
وتقطيعة :

يَا لَيْ	لُصَّصَبْ	بُمَتَّى	عَدَّهُوْ
٥ / ٥ /	٥ / ٥ /	٥ / / /	٥ / / /
--	--	ن ن -	ن ن -
فعلن	فعلن	فعلن	فعلن

أَقِيَاْ	مُسَسَاْ	عَتَمَوْْ	عَدَّهُوْ
٥ / / /	٥ / ٥ /	٥ / / /	٥ / / /
ن ن -	--	ن ن -	ن ن -
فعلن	فعلن	فعلن	فعلن

٢- المتدارك المضممر : وهو ما كانت عروضه مخبونة، وضربه مخبونا مضمراً، فتصير (فعلن) بتسكين العين، لأن الإضمار (وهو تسكين الثاني المتحرك) يدخل على التفعيلة وهي مخبونة (فعلن) بكسر العين فيجعلها ساكنة العين، ومثاله قول الشاعر .

إِنَّ الدُّنْيَا قَدْ غَسَرَتْنَا وَاسْتَهْوَتْنَا وَاسْتَلْهَتْنَا
يَا ابْنَ الدُّنْيَا مَهْلًا مَهْلًا زُنْ مَسَاتَاتِي وَزَنَا وَزَنَا
مِمَّا مِنْ يَوْمٍ يَمْضِي عَنَّا إِلَّا أَوْهَى مَنَارُكُنَا

المتدارك والخب

وتقطيعه :

رَتْنَا	قَدَّعَرُ	دُنْيَا	إِنْدَدُ
٥/٥/	٥/٥/	٥/٥/	٥/٥/
--	--	--	--
فَعْلُن	فَعْلُن	فَعْلُن	فَعْلُن

هَتْنَا	وَسْتَل	وَتْنَا	وَسْتَهْ
٥/٥/	٥/٥/	٥/٥/	٥/٥/
--	--	--	--
فَعْلُن	فَعْلُن	فَعْلُن	فَعْلُن

علماً أنَّ العروضيين سموها جاء مخبوناً في كلِّ أجزاءه بـ (الخب) لشبهه بخبب الخيل، وما جاء مخبوناً مضمراً بـ (دق الناقوس) و(قطر الميزاب) لأنه يشبه وقع القطرات من الميزاب بعد انقطاع المطر. ^(١) وعلى وفق هذا فإننا ارتضينا تسمية صاحب الايقاع لهذا البحر تقريباً لنوعيه في التطبيق، وقد سمى ما جاء على «فاعلن» بـ «المتدارك» وهو وزن شاذ مهجور وسمى ما جاء على «فعلُن» بـ «الخب» وهو الشائع اليوم ^(٢).

(١) معروف الرصافي الادب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه، ٨٧

(٢) ينظر. الايقاع في الشعر العربي، من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، ١٦١.

المتدارك والخيب والشعر الحر

قدم تعدو ، قدم ، قدم
القبر يكاد بوقع خطاها ينهدم

* * *

ها أنا الآن عريان في قبري المظلم
كنت بالأمس التفت كالظن كالبرعم^(١)

واليك تقطيع بعضها :

بعدم	أنزلو	ني سمع	تر يا ح
٥//٥/	٥//٥/	٥//٥/	٥٥//٥/
فاعِلن	فاعِلن	فاعِلن	فاعِلان
قدمن	تعدو	قدمن	قدمو
٥///	٥/٥/	٥///	٥///
فَعِلن	فَعِلن	فَعِلن	فَعِلن

ومن الخيب قالت نازك في «لعنة الزمن» :

كان المغرب لون ذبيح
والأفق كآبة مجروح
والأشباح الغامضة اللون تجوسُ الظلمة في الأفاق
والنهر ظنون سوداء
والرياح مراوح نكراء
والضفة أرض جرداء

تمضغها الظلمة في استغراق^(٢)

(١) ديوان السياب ، مج ٢ ٤٥٧ - ٤٦٠ .

(٢) ديوان نازك الملائكة ، مج ٢ : ٢٤٠ .

المتدارك والخيب والشعر الحر

واليك تقطيع بعض اشطرها :

كائنٌ	مَغرِبٌ	لَوْنَدٌ	بيحي
٥ / ٥ /	// ٥ /	// ٥ /	٥ / ٥ /
فَعْلُنْ	فَاعِلٌ	فَاعِلٌ	فَعْلُنْ

وَننه	رَظَنو	ننْ سَوْ	داعو
٥ / ٥ /	٥ / / /	٥ / ٥ /	٥ / ٥ /
فَعْلُنْ	فَعِلُنْ	فَعْلُنْ	فَعْلُنْ

ومن الخبيب قال أمل دنقل في «شيء يحترق»

شيءٌ في قلبي يحترقُ

اذ يمضي الوقتُ .. فنفترقُ

ونمدُّ الأيدي

يجمعها حبٌ

وتفرقها .. طرقٌ^(١)

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ٧٢، وواضح أننا لو أعدنا ترتيب هذه القصيدة شكلياً لعادت إلى شعر الشطرين، فهي ليست حرة، وإنما شكل كتابتها يؤهم القارئ بذلك.

خلاصة المتدارك والخيب

- ١- ما جاء على المتدارك ذي التفعيلة (فاعِلن) سواء أكانت تشكيلاته سالمة، أم مجزوءة يعدُّ شاذاً في شعر الشطرين، وأن المطرود استعماله مخبوناً.
- ٢- يجوز أن يدخل على تفعيلة الحشو الاضمار بعد الخبن فتصير التفعيلة (فعلُن) بسكون العين، وهذا لا يلتزم، أما إذا دخل الاضمار على تفعيلة الضرب بعد خبنها فإنَّ ذلك يجب أن يلتزم، وهو ما سمي بتشكيل المتدارك المضمر.
- ٣- أمّا في الشعر الحر، فإن تسامح الشعراء باستعمال مختلف الأضرب في القصيدة الواحدة، فضلاً عن إباحتهم القبض في حشوه (فاعلُ) انقذ هذا الوزن من رتابته، وجعله قابلاً للتلوين والتنويع.

تطبيقات على المتعارف والخبب

قطع الأبيات الآتية وانسبها إلى تشكيلاتها بعد كتابتها عروضياً:

١- قال أبو الفضل يوسف بن محمد القوزي المعروف بابن النحوي (ت ٥١٣):

اشتدّي أزمه تنفـرجي قـد آذن ليـلك بالـبلج
وظلام الليل له سُـرُج حتّى يغشـشاهُ أبو السـرُج
وسحابُ الخير له مطرٌ فـإذا جاء الابـانُ تجي^(١)

٢- وقال السيد رضا الهندي في الكوثرية:

أمـفلجٌ ثغرك أم جـوهر ورحـيقُ رُضـايك أم سـكّر
قد قال لثغرك صانعه «إنا أعطيناك الكوثر»
والخالُ بخـدك أم مسـكٌ نـقطت به الورد الأحمر^(٢)

٣- وقال أمل دنقل:

أيدوم لنا بستان الزهر
والبيت الهادئ عند النهر
أن يسقط خاتمنا في الماء
ويضيع . . يضيع مع التيار
وتفرقنا الأيدي السوداء ..
ونسيرُ على طرقات النار ..
لا نجرؤ تحت سياط القهر
أن نلقي النظرة خلف الزهر
ويغيب النهر^(٣)

٤- وقال حازم الحلبي:

آه من حـمـمك أوأه آه مـا إذا تُجـدي آه
فـخـذيني إنـي ملـتـهـبٌ وأعـيـدي قـولـك أهـواه
وأعـيـدي القـول على سـمـعي ذلـك قـول لا أنـسـاه^(*)

(١) قصيدة (المنفرجة): دلائل الخيرات، ٢٥٢.

(٢) رواية عبد الحميد الراضي في «شرح تحفة الخليل» ٣٠٤.

(٣) الضرب مخبون مضمّر مذيّل (فعلان) في الأشطر السبعة الأولى.

(*) ديوان حازم الحلبي، (مخطوط) لدي نسخة منه مصورة، ٦٤، والقصيدة نظمت في ١/٤/١٩٨٧ م.

الرَّمْل بحر مفرد سداسيّ الأجزاء تتألف وحدته الإيقاعية من تفعيلة «فاعلاتن»، ووزنه العام

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
إلا أنه لا يرد في التام إلا وتكون عروضه محذوفة، والحذف علة وهي حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة (فاعلاتن) فتصير (فاعلا) وتنقل إلى (فاعلن) ..
أما تشكيلاته فهي ستة (كما سنرى) ثلاثة من التام، وثلاثة من مجزؤه، مع مراعاة أن زحاف (الخبث) يدخل في جميع أجزائه، حشواً، وعروضاً، وضرباً، ..
واليك تشكيلاته التامة والمجزوءة: فمن التام:

١- الرمل الصحيح . وهو ما كانت عروضه محذوفة (فاعلن) وضربه صحيحاً (فاعلاتن) ومثاله قول عدي بن زيد

أبلغ النعمان عني مالكاً أنه قد طال حبسي وانتظاري
لو بغير الماء حلقي شريقاً كنت كالغصان بالماء اعتصاري^(١)
وتقطيعه :

أبلغننغ	مان عنني	مالكن	أنهوقد	طال حبسي	ونتظاري
٥/٥//٥/	٥/٥//٥/	٥//٥/	٥/٥//٥/	٥/٥//٥/	٥/٥//٥/
- - -	- - -	- - -	- - -	- - -	- - -
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن

(١) الاغانى ، مج ٢ : ١١١ .

الرَّمْل

٢- الرمل المقصور: وهو ما كانت عروضه محذوفة (فاعلن) وضربه مقصوراً (فاعلان)، والقصر علة وهي حذف ساكن السبب الخفيف في (فاعلاتن) وتسكين متحركه فتصير (فاعلاتن) بتسكين التاء، وتنقل إلى (فاعلان) .. فلو أخذنا المثال السابق واسكنّا حرف الروي فيه لكان من هذا التشكيل :

أبلغ النعمان عني مآلِكاً أنه قد طال حبّسي وانتظارُ

أبلغنننْ	مان عنني	مآلكن	أنهوقد	طال حبسي	ونتظارُ
٥/٥//٥/	٥/٥//٥/	٥//٥/	٥/٥//٥/	٥/٥//٥/	٥٥//٥/
- ن -	- ن -	- ن -	- ن -	- ن -	- ن -
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلنْ

وهو قليل ، لكنّ المعاصرين قد أكثروا منه .

٣- الرمل المحذوف : وهو ما كانت عروضه محذوفة (فاعلن) وضربه كذلك، ومثاله قول جليلة بنت مرة بعد مقتل زوجها كليب على يد أخيها جساس :

فعلْ جَسَّاسٍ على وجدِي به قاصمٌ ظهري ومُدنْ أجلي
إنني قاتلةٌ مقتولةٌ ولعلّ اللـة أن يرتاح لي

وتقطيعُهُ :

فعلْجسّسا	سن على وج	دي بهي	قاصمن ظه	ري ومدن	أجلي
٥/٥//٥/	٥/٥//٥/	٥//٥/	٥/٥//٥/	٥/٥//٥/	٥///
- ن -	- ن -	- ن -	- ن -	- ن -	- ن -
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلن	فاعلاتن	فاعلاتن	فعلِن

الرَّمَل

ومن المجزوء:

٤- مجزوء الرَّمَل الصحيح: وهو ما كانت عروضه صحيحة (فاعلاتن) وضربه كذلك، ومثاله قول الشريف الرضي:

إشْتَرِ الْعِزَّ بِمَا بَيْعَ فَمِمَّا الْعِزُّ بِغِيَالِ
ليس بالمغيبون عقلاً من شَرَى عِزًّا بِمَالٍ*
وتقطيع البيت الأخير:

ليس يَلْمَغُ	بون عقلن	من شراعز	زن بمالي
٥/٥//٥/	٥/٥//٥/	٥/٥//٥/	٥/٥//٥/
- - ن -	- - ن -	- - ن -	- - ن -
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن

٥- مجزوء الرَّمَل المقصور: وهو ما كانت عروضه صحيحة (فاعلاتن) وضربه مقصوراً (فاعلان) ومثاله قول الشاعر:

قلْ لِمَنْ قَدْ نَامَ عَنِّي صِفْ لِعَيْنِي الْمَنَامُ^(١)

قل لمن قد	نام عَنِّي	صِفْ لِعَيْنِي	يَلْمَنَامُ
٥/٥//٥/	٥/٥//٥/	٥/٥//٥/	٥/٥//٥/
- - ن -	- - ن -	- - ن -	- - ن -
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلان

* بالمغيبون خبر ليس مقدم، و(عقلاً) تمييز، (مَنْ) اسم ليس.

(١) البيت برواية الشيخ جلال الحنفي.

الرَّمَل

٦- مجزوء الرَّمَل المحذوف^(١) : وهو ما كانت عروضه محذوفة (فاعلن) وضربه كذلك، ومثاله قول الشاعر :

دارت الحـربُ رحـباً فـادقـعـوها برحى
بؤسَ للحـربِ التي غـادرتُ قـومي سـدى

وتقطيعة :

بؤس للحـر	بللتى	غادرت قو	مي سدى
٥ / ٥ / / ٥ /	٥ / / ٥ /	٥ / ٥ / / ٥ /	٥ / / ٥ /
- - - ن -	- ن -	- - - ن -	- ن -
فاعلاتن	فاعلن	فاعلاتن	فاعلن

وهذا التشكيل من الرَّمَل لم يذكره الخليل على وفق ما جاء في (مفتاح العلوم للسكاكي) وإنما ذكره أبو إسحاق الزجاج، فضلاً عن أن البهرامي والزمخشري قد عدّاه من مشطور المديد^(٢) وهو وهم فرضته الدائرة :

(١) أهملنا من المجزوء ما كان نادراً وثقيلاً، وهو المذيل، وشاهدة .

لأن حتى لو مشى الذرُّ عليه كاد يُدمية

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

(٢) مفتاح العلوم، ط ١، ٢٨٩ .

لما كانت وحدة الرَّمْل الإيقاعية هي تفعيلية «فاعلاتن» فإن تكرارها بتغيير طفيف جعل هذا الوزن بعيداً عن الرتابة، قابلاً للحركة، لأن كثرة دخول الخبن في حشوه وعروضه وضربه ساعدت كثيراً على أن يكون من بحور الطرب الغنائية التي تثير النشوة في سامعها لانسيابها على اللسان^(١)، لذلك كثر استخدامه في الشعر الحر، وأصبح من أكثر البحور خفة ومرونة، ولعلك لو عدت إلى قصيدة نازك الملائكة «الخيوط المشدود في شجرة السرو» المكتوبة في بداءة الحركة (سنة ١٩٤٨) لعلمت كيف كان هذا البحر مرناً في النظم، منسباً على اللسان، لأن القصيدة أوفت على مئة وعشرين بيتاً، ودارت في سبعة مقاطع من غير ضرورات عروضية، أو عيوب وزنية، جامعة أكثر من ضرب واحد، فقد استخدمت الضرب الصحيح (فاعلاتن) والمخيون (فعلاتن) والمحذوف (فاعلن) والمقصور (فاعلان) مما جعلها متحركة من دون رتابة مملة، وإليك بعض اشطرها من المقطع السابع:

ويراك الليلُ تمشي عائداً

فعلاتن فاعلاتن فاعلن

في يديك الخيطُ، والرَّعْشَةُ، والعَرْقُ المدوي

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

«أنها ماتت...» وتمضي شاردة

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

(١) ينظر ما كتبه المجذوب عن هذا الوزن الغنائي (المرشد) ١٢٦-١٣١، وكذلك ما كتبه الشيخ جلال الحنفي (العروض) ٣٠٩.

الرَّسْمُ وَالشَّعْرُ الْحَرُّ

عَابِثًا بِالْخِيطِ تَطْوِيهِ وَتَلْوِيْ

فاعلاتن فاعلاتن فعِلاتن

حول ابهامك أخراهُ، فلا شيء سِوَاهُ

فاعلاتن فعِلاتن فعِلاتن فعِلاتن

كلُّ ما أبقي لك الحبُّ العميقُ

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

هو هذا الخيط واللفظ الصفيقُ

فعِلاتن فاعلاتن فاعلاتن

لفظ «ماتت» وانطوى كلُّ هُتافٍ ماعداهُ^(١)

فاعلاتن فاعلاتن فعِلاتن فاعلاتن

ولعلنا لا نغالي إن قلنا إن غنائية هذا الوزن تصلح لأكثر الموضوعات

الشعرية، سواء أكانت جادة أم ساخرة، كما في قول عبد العزيز المقلح^(٢) :

لا اسمَـيـه فأنتم تعبرفونه

فاعلاتن فعِلاتن فاعلاتن

كلَّ يومٍ فوق أجفان الضحايا تقرأونه

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

في المقاهي تبصقونه

فاعلاتن فاعلاتن

(١) ديوانها، مج ٢، ١٩٦

(٢) ديوانه، ١٦٩ وما بعدها.

الْوَهْل والشعر الحر

في الزوايا .. عند أكسواخ اليتامى تلعنونة

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

إنَّه أشهرُ من تاجرٍ في سوق العبيدُ

فاعلاتن فعِلاتن فعِلاتن فاعلانُ

في بلادي حيث يبدي ويعيدُ

فاعلاتن فاعلاتن فعِلانُ

حيث لا شيءٌ جديدُ

فاعلاتن فعِلانُ

خلاصة الرّمل

- ١- بحرٌ مفرد، يستعمل تاماً ومجزوءاً، وأهم تشكيلاته : من التام: الرّمل الصحيح، والرّمل المقصور، والرّمل المحذوف .
ومن المجزوء : مجزوء الرّمل الصحيح، ومجزوء الرّمل المقصور، ومجزوء الرّمل المحذوف.
- ٢- ويدخله من الزحافات والعلل :
 - أ- زحاف (الخبث) في كل أجزائه .
 - ب- علة (الحذف) وتدخل في عروضه وضربه .
 - ج- علة (القصر) وتدخل في عروضه .
 - د- زحاف (الكف) وهو حذف السابع الساكن، ودخوله نادر جداً لئلا يمثله .
- ٣- يستعمل كثيراً في الشعر الحر ، لغنائيته التي تثير النشوة، ولانسيابه على اللسان، ولرونته العالية .

مسئلة على الرسل

١- قال ابن الوردي :

اعتزل ذكر الفواني والغزل
ودع الذكرى لآيام الصبا
وقل الفصل وجانب من هزل
فلايام الصبا نجم اقل

٢- وقال عدي بن زيد:

نحن كنا قد علمتم قبلكم
وابوك المرء لم يشنا به
عمد البيت وأوتاد الإصار
يوم سيم الخسف مئا ذو الخسار

٣- وقال احمد شوقي :

ارفعي الستر وحيي بالجبين
وقفي الهودج فينا ساعة
وأرينا قلَق الصَّبِيعِ المبين
نقتبس من نور أم المحسنين
واتركي فضل زماميه لنا
نتناوب نحن والروح الامين

٤- وقال شاذل طاقة :

وتقولين : أحبك

وتمرين .. كما مرّت غمامة ..

دون غيث .. دون وعد .. دونما حتى ابتسامه ..

وتقولين :

أحبك (١)

٥- وقال حسب الشيخ جعفر :

يافتى بالله خبر كيف جاء

طائر الموت إلى عينيك مثقوب الجبين ؟

وانطوى والتف كالخيطة على الجذر المضاء

(١) شاذل طاقة، المجموعة الشعرية الكاملة ، ٤٢٣

امثلة على الرسل

جلدك المحروق في جمر الحنين ؟
زرتنا يوماً وفي عينيك شمسٌ ونجومٌ
وعلى الكف ندى يحمل أمواج الكروم^(١)

٦- وقال أمل دنقل :

أعطني القدرة حتى أبتسم ..
عندما ينغرسُ الخنجرُ في صدر المرحُ
ويدبُ الموتُ ، كالقنفذِ ، في ظلّ الجدار
حاملاً مبخرة الرعب لأحداق الصغار ؛
أعطني القدرة حتى لا أموتُ .
منهكٌ قلبي من الطُّرق على كلّ البيوتُ
علني في أعين الموتى أرى ظلّ ندمٍ !
فأرى الصمت .. كعصفور صغير
ينقرُ العينين ، والقلب ، ويعوي ..
في ثنايا كلِّ فم^(٢) !

٧- وقال عبد الوهاب البياتي :

في «سمرقند» طواحينُ هواء
لا تُرى بالعين
تبيكي
كلما غاب القمرُ
وطيورٌ من ذهبٍ
سُرقتُ
لكنّها عادت إلى أقفاصها
لم يرها ، أيضاً ، أحدٌ^(٣) .

(١) الأعمال الشعرية الكاملة ، ٣٠ .

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة ، ١٧٢ .

(٣) كتاب المراثي ، ٦٢ .

أشئلة على الرَّمَل

٨- وقال ابن التعاويذي في وصف بطيخة :

حلوۃ الریق حلالٌ دمها في كلِّ ملۃ

نصفها بدرٌ وإن قسّمتها صارت أهله (١)

٩- ومما هو منسوب لفتيات المدينة وهن يستقبلن النبي صلى الله عليه

وآله وسلم عند وصوله المدينة المنورة :

طلع البدرُ علينا من ثنَيَاتِ الوداعِ

وجب الشكر علينا مسا دَعَا لَهِ دَاعُ

أيُّهَا المَبْعُوثُ فَمِينَا جِئْتَ بِالْأَمْرِ المَطَاعِ

قَدْ لَبِسْنَا ثُوبَ عَزٍّ بَعْدَ تَلْفِيْقِ الرِّقَاعِ

رَبَّنَا صَلِّ عَلَى مَنْ حَلَّ فِي خَيْرِ البَقَاعِ

اسبَل السَّيْرَ عَلَيْنَا مَا سَعَى فِي الْخَيْرِ سَاعِ (٢)

١٠- وقال عبد الرزاق الربيعي :

وعلى غُرّة أوْهَامِ

كَبُرْتُ

غیر أَنَّ القَلْبَ مَا زَالَ فَتَى

فَمَتَى

يَكْتَمَلُ البَدْرُ

وَأَلْقَى رِيْشَةَ الطَاوُوسِ

مَنْ قَلْبِي

مَتَى (٣) ؟

(١) سفينة الشعراء ، ٥١ .

(٢) دلائل الخيرات ، ٢٦٤ .

(٣) حداد على ما تبقى ، ٣١ .

المتقارب من البحور المفردة التي يتألف الشطر فيها من تكرار تفعيلة صافية واحدة. وأجزاؤه ثمانية .

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
وقد ذكر له العروضيون ستة تشكيلات، باستثناء الشيخ جلال الحنفي الذي أورد تسعة عشر تشكيلاً تاماً ومجزؤاً^(١) وقد وجدنا أن بعض هذه التشكيلات غير مستعمل في عصرنا هذا، فأخذنا من محاولة صاحب الايقاع^(٢) في تخفيف تشكيلاته فجعلناه أربعة: ثلاثة تامة، ورابعها مجزوء، وهي المستعملة حالياً. ويدخله من الزحافات (القبض) وهو حذف الخامس الساكن، فتصير تفعيلة (فعول) بضم اللام. مع ملاحظة أن العروض في تشكيلاته التامة لا تثبت على حال، فقد تكون صحيحة (فعولن)، وقد تكون مقبوضة (فعول) بضم اللام، وقد تكون (محذوفة)، والحذف علة، وهي حذف السبب برمته من التفعيلة فتصبح (فعو)، ويمكن نقلها إلى (فعل) بتسكين اللام، المساوية لها بالحركات والسكنات.

أما تشكيلاته التامة فهي :

١- المتقارب الصحيح: وهو ما كانت عروضه صحيحة (وقد تكون مقبوضة أو محذوفة فهي لا تثبت على حال كما أسلفنا) وضربه كذلك، ومثاله قول المتنبي:

أرى ذلك القرب صار أزوِراً وصار طویل السلام اختصاراً
تركّستني اليوم في خجلة أموت مِراً وأحيا مِراً

(١) ينظر «العروض» ١٨٧-٢٠٩ .

(٢) ينظر «الايقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة» وقد ذكر له الدكتور مصطفى جمال الدين ثلاثة تشكيلات من التام فقط، ٩٩ .

المتقارب

وتقطيعة:

أرى ذا	لكلقر	بصارز	ورارا
ه/ه//	ه/ه//	ه/ه//	ه/ه//
ن--	ن--	ن--	ن--
فعولن	فعولن	فعولن	فعولن

وصار	طويلس	سلامخ	تصارا
/ه//	ه/ه//	ه/ه//	ه/ه//
ن-ن	ن--	ن--	ن--
فعول	فعولن	فعولن	فعولن

ولو قطعت البيت الثاني لوجدت أن عروضه محذوفة (فعول) .

٢- المتقارب المقصور وهو ما كانت عروضه صحيحة (وقد تكون مقبوضة أو محذوفة) وضربه مقصوراً . والقصر علة، وهي حذف ساكن السبب، وإسكان متحركه، فتصبح (فعول) بسكون اللام . ومثاله قول أبي القاسم الشابي:

سئمت الحياة وما في الحياة وما إن تجاوزت فجر الشباب

وتقطيعة :

سئمت	حياة	وما فل	حياة	وما إن	تجاوز	تفجرش	شباب
ه/ه//	/ه//	ه/ه//	/ه//	ه/ه//	ه/ه//	ه/ه//	ه/ه//
ن--	ن-ن	ن--	ن-ن	ن--	ن--	ن--	ن-
فعولن	فعول	فعولن	فعول	فعولن	فعولن	فعولن	فعول
							=
							(فعال)

المتقارب

٣- المتقارب المحذوف : وهو ما كانت عروضه صحيحة (أو*) وضربه محذوفاً ، ومثاله قول الشاعر :

وأروي من الشعر شعراً عويصاً ينسني الرواة الذي قد رَوَا
وتقطيعه :

وأروي	منشئع	رشعرن	عويصن	ينسسر	روائل	لذي قد	رَوَا
٥/٥//	٥/٥//	٥/٥//	٥/٥//	٥/٥//	٥/٥//	٥/٥//	٥//
ن--	ن--	ن--	ن--	ن--	ن--	ن--	ن--
فعولن	فعولن	فعولن	فعولن	فعولن	فعولن	فعولن	فعو
							=
							(فعل)

أما التشكيل المجزوء فهو :

٤- المتقارب المجزوء المحذوف : ومثاله قول كُشاجم :

جعلت إليك الهوى شفيعاً فلم تشفعي
وناديت مستعطفاً رضاك فلم تسمعي
وتقطيعه :

جعلت	إليك	هوى	شفيعن	فلم تش	فعي
/٥//	٥/٥//	٥//	٥/٥//	٥/٥//	٥//
ن-ن	ن--	ن-	ن--	ن--	ن-
فعول	فعولن	فعو	فعولن	فعولن	فعو
		فعل			فعل

(*) تترك إجابة الاستفهام للقارئ، فهو موضوع لتذكيره بما مرّ .

تلك كانت أهم تشكلات المتقارب ، غير أنَّ على الدارس أن يتعرّف الملاحظات الآتية :

١- أجاز العروضيون دخول زحاف القبض في الحشو، إلا أنهم اختلفوا في جواز دخولها على التفعيلة التي قبل العروض والضرب في التام، وقبل عروض المجزوء، فالخليل لم يجوّزه، في حين جوّز ذلك الأخفش والزّجاج على ما نقله ^(١) **الدمنهوري**

٢- أجاز العروضيون دخول زحاف القبض على عروض المتقارب دون ضربه.

٣- أجاز العروضيون دخول علة الحذف على عروض المتقارب، لكنهم أجروه مجرى الزّحاف، فيجوز أن يدخل في بعض أعاريض القصيدة دون بعضها، على ما أورده **الداميني** في شرح **الخزرجية** ^(٢).

(١) ينظر: **الارشاد الشافي** على متن **الكافي** في علمي العروض والقوافي، (وهو حاشية **الدمنهوري**) ١٠٧.

(٢) بدلالة **الدمنهوري**، ينظر، نفسه، ١٠٦.

المتقارب والشعر الحر

المتقارب وزنٌ يستطيع أن يآلف النظم فيه أي ناظم متعلم، لما فيه من تدفق ورتابة تعتمد على إيقاع مكرر سلس، لذلك لا يجيدُ فيه غير المتمرس الحاذق، لأن سهولة توقع الصغار في رتابته المتكثنة على التكرار. فبدلاً من أن يركبوه فإنه يركبهم، لكونهم يستسهلون إنسيابيته في إيراد الصفات التي لا حصر لها، كما لو قلنا .

طويلٌ، هزيلٌ، ضعيفٌ، نحيفٌ كريمٌ، شجاعٌ، أبيضٌ، عفيفٌ
فعولن، فعولن، فعولن، فعولن فعولن، فعولن، فعولن، فعولن
أما الكبار فإنهم يتحامونه فلا يكثرون منه، لكي لا يقعوا في حباله، فتسقط رتابته تجاربهم، لذلك لم يقربه قديماً إلا من كان قادراً على ترويضه، كالأعشى، والخنساء، والمتنبي^(١).

ولما كان الشعر الحر ذا شطر واحد ليس له طول ثابت يعتمد على تكرار التفعيلة الصافية، وتغيير عذدها من شطر إلى شطر، فإن هذا الإيقاع ناسب جل شعراء حركة الشعر الحر إذا لم نقل كلهم، فمارسوا النظم فيه على تباين في الأداء، مع ملاحظة افادتهم في الانتقال من ضرب إلى ما سواه في القصيدة الواحدة، وهي حرية يمنحها الشعراء لأنفسهم لقتل رتابة التكرار، لذلك فإنهم يجوزون استخدام كل ضرب التشكيلات المتاحة في شعر الشطرين في قصائدهم الحرة، فنأزك الملائكة مثلاً جمعت في قصائدها المنظومة على المتقارب بين الضرب الصحيح «فعولن» والمقصور «فعول» والمحذوف «فعو» دائماً. وهي بهذا قد افادت من جميع تشكيلات هذا البحر^(٢) وهذه أشطرن من قصيدتها «سوسنة اسمها القدس» اختيرت من القسم الثاني من مقطعها الأول :

(١) ينظر: الدكتور عبد الله الطيب المجذوب «المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها» ج ١، ٣٣٤-٣٥٥ .

(٢) تنظر قصائدها المنظومة على المتقارب، وهي: «طريق العودة» و«صلاة الاشباح» و«نحن وجميلة» و«القنابل والياسمين»، في مج ٢ من ديوانها ٢٥٢، ٢٨٩، ٥٠٥، كذلك مجموعتها للصلاة والثورة ٣٩، ١٣٤ . بما فيها القصيدة المذكورة.

المتقارب والشعر الحر

- ١- إذا نحن متنا وحاسبنا الله . قال ألم أعطكم موطنا؟ فـعـو
- ٢- أما كنت رقرقت فيه المياه مرايا؟ فـعـولـن
- ٣- وحليتته بالكواكب؟ زينته بالصبايا؟ فـعـولـن
- ٤- وعرشت فيه العناقيد ، بعثرت فيه الثمر؟ فـعـو
- ٥- ولونت حتى الحجر؟ فـعـو
- ٦- أما كنت أنهضت فيه الدرى والجبال؟ فـعـول
- ٧- فرشت الظلال؟ فـعـول
- ٨- وغلفت وديانه بالشجر؟ فـعـو
- ٩- أما كنت فجرت فيه الينابيع، كللته سوسنا؟ فـعـو
- ١٠- سكبت التألق والإخضرار على المنحنى؟ فـعـو

فاستخدمت الضرب المحذوف في الشطر: الأول، والرابع، والخامس،
والثامن، والتاسع، والعاشر، واستخدمت الصحيح في الشطرين الثاني والثالث في
حين استخدمت المقصور في السادس والسابع.
واليك تقطيع هذه الاشطر منها :

-٢-

أماكن	تُرقرقُ	تُفيهل	مياه	مرايا
٥/٥//	٥/٥//	٥/٥//	/٥//	٥/٥//
ن--	ن--	ن--	ن-ن	ن--
فعولن	فعولن	فعولن	فعول	فعولن..سالة

-٥-

ولوون	تحتتل	حجر
٥/٥//	٥/٥//	٥//
ن--	ن--	ن-
فعولن	فعولن	فعو (فعل) .. محذوفة

ظلالُ	فرشتظ
٥٥//	٥/٥//
ن -	ن -
فعولٌ .. مقصورة	فعولن

كذلك جمع «عبد العزيز المقلح» في قصيدة «عصر يهوذا»^(١) بين الضرب الصحيح «فعولن» والمقبوض «فعولٌ» بضم اللام، والمحدوف «فعو» والمقصور «فعولٌ» بسكون اللام. لكنه كان يميل في معظم اشطرها الى المزاوجة بين «الصحيح» و«المقصور» كما في المقطع الآتي :

مشيتُ ...

مشيتُ بأقدام قلبي

لعلي أحسُّ على الأرض صدقا

لعلي أعانقُ حقًا

مشيت مع الشمس غربا

رحلت مع الفجر شرقا

وجدت - يهوذا - هنا يأكلُ الجائعينُ

(١) ديوانه ، ٢٦٤ .

١- يستعمل المتقارب بأربعة تشكيلات، ثلاثة تامة، وواحد مجزوء.

٢- يدخله من الزحافات والعلل.

أ- زحاف القبض، ويدخل في حشوه وعروضه.

ب- علة الحذف: وتدخل في عروضه، وضربه، لكنها في العروض جائزة، لأنهم أجروها مجرى الزحاف، في حين أنها في الضرب لازمة.

ج- علة القصص: وتدخل في ضربه.

د- علة الخرم. وأجازوا دخولها في أول أجزاء الحشو، وهي اسقاط أول الوند، فتكون التفعيلة (عولن)، فإذا دخل القبض مع الخرم صارت (عول). ولم نمثل لهذه العلة الجارية مجرى الزحاف لكونها قليلة الوقوع في الشعر، ثقيلة الوقوع على السمع^(١)، نشأت كما نظن من سقوط حرف واحد من أحد شطري البيت، وهو في الغالب حرف الواو، فإذا ما أعيد فلا علة، ففي قول امرئ القيس:

ثَغَرَ أَغَرَ شَتَيْتِ النَّبَاتِ لَذِيذُ الْمَذَاقَةِ عَذْبُ الْقُسْبِ

خرم في قوله (ثغر) فإذا أرجعنا الواو، وقرأناه (وثغر) أصبح سالمًا، ومثل هذا يقال في بيت امرئ القيس:

لَا وَأَبِيكَ ابْنَةُ الْعَمَامَرِيِّ (م) لَا يَدْعِي الْقِسْمُ أَنِّي أَفَرُّ

فالتفعيلة الأولى (لاو) وزنها «عول»، فإذا أرجعنا لها الفاء وقرأناها (فلاو) أصبح وزنها (فعول) لذا يمكن القول بافتعال هذه العلة.

٣- كثر استعماله في الشعر الحر لكونه من البحور المفردة.

(١) ينظر: عبد الحميد الرازي «شرح تحفة الخليل» ٢٩٢.

خلاصة المتقارب

٤- وهو أخيرا « من أيسر البحور لمن يريد النظم، واعصاها لمن يحاول الاحسان والإتقان لما يتطلبه من سلامة الطبع، وامتداد النفس»^(١) كما يقول عبد الله الطليب المجذوب.

٥- في الشعر الحر، كثيرا ما يتداخل المتدارك أو الخبيب (فاعلن) مع المتقارب (فعلولن) ولعل ذلك عائد الى ظاهرة صوتية مقطعية، تسمح بتداخل الأوتاد والأسباب، وتبادلها المواقع^(٢)، كما في المقطع الآتي من قصيدة سامي مهدي :

ما شَمَمْنَا من الطين والعشب

الا روائح هذا العراق

ولم نر في نخل سيحان

الا سماحة أهليه إذ يضحكون

وفي المدّ والجزر كان العراق^(٣)

ففي الشطر الخامس انتقل الى المتقارب ، بعد أن كانت الاشطر الاربعة متداركية.

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج ١، ٣٥٥ .

(٢) ينظر . بحثنا «مدخل لدراسة الايقاع في قصيدة الحرب» محاور وجلسات الحلقة الدراسية للمربد الشعري الثامن، «المحور الأول قصيدة الحرب» دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٨، ١١٦، وما بعدها.

(٣) قصيدة «رائحة الارض» الاعمال الشعرية، ٣١١ .

تطبيقات على المتقارب

قطع الأبيات الآتية وانسبها إلى تشكيلاتها ، مبيّناً زحافاتهما وعللها .

١- قال شوقي :

أبا الهول ، طال عليك العُصُرُ وبُلُغْتَ في الأرض أقصى العُمُرُ
فيا لذة الدهر لا الدهرُ شَبَّ ولا أنت جاوزت حدَّ الصَفَرُ
إلام ركوبك متن الرمالِ لطى الاصيل وجوب السحرُ

٢- وقال عبد الأمير الحصري :

إلى أين تمضي ؟ تكسّر فوق صدور الرّماح بريقُ النهار !
إلى أين تمضي ؟ جناح الفراشة بين احتراق المضارب طار !
إلى أين ؟ كل الجسور .. تناثر في كل جنب حطاماً تهار !

٣- وقال أمل دنقل :

بعمُرٍ - من الشوك - مخشوشين
بعرقٍ من الصيف لم يسكن
بتجويف حبّ، به كاهنٌ
له زمنٌ صامتُ الأرغن .
أعيشُ هنا
لا هنا ، إنني
جهلتُ بكينونتي مسكني

٤ - وقال عبد الوهاب البياتي (١) :

فقلت لها : إنَّ هذا البهاء
يليق بسلطانتي العاشقة
رأيتك في «أور» قيثاره
وفي النار مخلوقة خالقة
وفي باب «دلسون» عرافة
وسيدة الشهوة الحارقة
فكوني لي البحر والأرخبيل
وكوني لي البرق والصاعقة

(١) كتاب المراثي، قصيدة «القيثارة السومرية» ١٧٢ .

الوافر والهرج

الوافر من البحور المركبة، لكنّ وزنه في الدائرة العروضية يوحي بأنه مفرد، فهو فيها على هذا النحو :

مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ - مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ

في حين ان المستعمل منه في التام هو :

مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُولُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُولُنْ

ولذلك حاولوا تبرير هذا الاستخدام فقالوا بوجوب قطف^(١) عروضه وضربه. أما أنواعه فهي :

١- الوافر التام : وهو ما كانت عروضه (فعولن) وضربه كذلك، مع مراعاة أن زحاف «العصب» - وهو اسكان الخامس اللام في (مفاعلتن) فتصير (مفاعلتن) وتنقل إلى (مفاعيلن) المساوية لها بالحركات والسكنات - كثيراً ما يدخل في حشوه، ومثاله قول قيس بن الخطيم :

وما بعضُ الإقامة في ديار يُهانُ بها الفتى الأبلأُ
وبعضُ خلائق الأقبام داءً كدواء البطن ليس له دواءُ^(٢)
وتقطيعه :

وما بعضُ	إقامة في	ديارن	يها نبهلُ	فتى اللا	بلاءو
٥ / ٥ / ٥ //	٥ / / / ٥ //	٥ / ٥ //	٥ / / / ٥ //	٥ / ٥ / ٥ //	٥ / ٥ //
ن - - -	ن - ن - ن -	ن - -	ن - ن - ن -	ن - - -	ن - -
مفاعيلن	مفاعلتن	فعولن	مفاعلتن	مفاعيلن	فعولن

(١) القطف: علة مؤلفة من علة (الحذف) وهي إسقاط السبب الخفيف، (تن) وزحاف (العصب) وهو اسكان الخامس (اللام) فتصير تفعيلته في عروضه وضربه (مفاعل) وتنقل إلى (فعولن).
(٢) ديوان الحماسة، ٣٥٣.

الواو والهمز

٢- المجزوء الصحيح: وهو ما كانت عروضه (مفاعلتن) وضربها كذلك، مع مراعاة أن (العصب) قد يدخل في عروضه، فضلاً عن حشوه، ومثاله قول ابن أبي ربيعة:

كـتـبـتُ إـلـيـكُ مـن بـلـدي	كـتـاب مـوئـلـه كـمـد
كـئـيـب واکف العـسـيـني	نـ بـالـحـسـسـرات مـنـفـرد
فـيـمـسـكُ قـلـبـه بـيـد	وـيـمـسـحُ عـيـنـه بـيـد ^(١)

وتقطيعه :

كـتـبـتُ إـلـي ٥ / / / ٥ / / - ن - ن - ن - مفاعلتن	كـمـن بـلـدي ٥ / / / ٥ / / - ن - ن - ن - مفاعلتن
---	---

والملاحظ في البيت الثاني أن عروضه معصوبة (كفل عيني) = مفاعيلن

٣- المجزوء المعصوب: وهو ما كانت عروضه صحيحة، وضربه معصوباً، مع مراعاة أن «العصب» قد يدخل كل أجزاءه : حشواً وعروضاً، فضلاً عن ضربه، وهذا هو (الهمزج) عينه» ومثاله قول الشاعر :

لـمـن نـارٌ بـأعـلـى الخـيـف (م)	دـون البـئـس مـا تـخـبـو
إـذا مـا أـخـمـمـدت أـلـقي	عـلـيـهـا المـنـدـلُ الرـطـبُ
أـرـقـتُ لـذـكـر مـوقـعـيـهـا	فـحـنٌ لـذـكـرـهـا القـلـبُ ^(١)

وتقطيع البيت الأخير :

أـرـقـتُ لـذـكُ ٥ / / / ٥ / / - ن - ن - ن - مفاعلتن	رـمـوقـعـيـهـا ٥ / / / ٥ / / - ن - ن - ن - مفاعلتن
--	---

(١) الأغانى ١: ٢٤٤.

الواقف التام بحرٌ يميلُ إلى التدفُّق السريع، ويمتاز باستثارة المتلقي وهو يتقبل شحناته الخطابية، ولعلَّ دخول زحاف العصب في حشوه هو الذي مكَّنه من التلوين في الايقاع، ولذلك فهو بحر يصلح لكلِّ أمر من شأنه استثارة السامع، أو كسبه، أو إغراقه في الحزن حتى الفجيعة، لذلك كثر استخدامه في الفخر، والرثاء، والاستعطاف فهو «يشثد إذا شدُّته، ويرق إذا رققته»^(١) أما مجزوء الواقف، والهزج منه كما المعنا، فإنَّ وزنه لا يصلح لما صلح فيه التام، لكونه وزناً قصيراً غنائياً يميل إلى تعداد الصفات وتكرار الأجزاء، ومواصلة الحوار، لذلك قلَّ عند المتقدمين، وكثر عند المعاصرين، وبخاصة في القصائد الحوارية، أو التعليمية، لأنه «من أصلح الأوزان للقصص التعليمي المدرسي .. إن وفق الناظم فجمع بين سهولة الألفاظ وسلاستها ووضوح معناها وحلاوة جرسها»^(٢) ولعلَّ ما فيه من ميزة على سرد الحكاية، وتدفق الحوار هو الذي جعل شوقياً يكثر منه في مسرحياته «مجنون ليلي» و«مصرع كليوبترا» وغيرها^(٣).

(١) شرح تحفة الخليل، ٣٥٣.

(٢) المرشد، ١١٥.

(٣) ينظر نفسه، ١١٥، وما بعدها.

الوافر والهزج والشعر الحر

لما كان مجزوء الوافر وزناً يقوم على التفعيلة المفردة الصافية (والهزج منه كذلك) وتكرارها أربع مرات في الشطرين، فإن شعراء القصيدة الحرّة وجدوه مناسباً في تقديم تجاربهم المشفوعة بشيء من الحرية في استخدام إيقاعه، ففضلاً عن أنهم لم يلتزموا بضرب معين في القصيدة الواحدة، وإنما توسعوا باستعمال كل ضروب الوزن وعروضه، فأنهم توسعوا أيضاً في جعل الهزج ومجزوء الوافر وزناً واحداً أجازوا فيه دخول (الكف) في حشوه، وعلة (القصر) وهي حذف ساكن السبب واسكان متحركه (مفاعيل) في ضربه، مع استخدام ممدود (مفاعيلن) وهو (مفاعيلان) في ضربه أحياناً، ومن ذلك قول فدوى طوقان :

على أبواب يافا يا أحبائي
وفي فوضى حطام الدور (م)
بين الرّدم والشّوك
وقفت وقلت للعينين : يا عينين
قفّا نيك
على أطلال من رحلوا وفاتوها

وتقطيعها :

وقفتُ وقل	تُلّعينني	نياعينين
٥///٥//	٥/٥/٥//	٥٥/٥/٥//
مفاعلتن	مفاعيلن	مفاعيلان

قفّا نيك
/٥/٥//
مفاعيل

على أطلا	لمن رحلو	وفاتوها
٥/٥/٥//	٥///٥//	٥/٥/٥//
مفاعيلن	مفاعلتن	مفاعيلن

الوافر والهجز والشعر الحر

إن توسعهم في استخدام أكثر من ضرب في القصيدة الواحدة، ولا سيما الضرب المقصور (مفاعيل) بسكون اللام جعل هذا الوزن قريباً من بند الهزج الصافي الذي كان ارباصاً لحركة الشعر الحر. ولا يخلو ديوان من دواوين رواد هذه الحركة من استخدام ايقاع الوافر أو الهزج^(١)، على أن نزار قباني كتب في هذا الوزن ديواناً كاملاً سنة ١٩٦٨ م، هو «يوميات امرأة لا مبالية» لوأخذت أي مقطع منها لتبينت فيه ما قلناه في هذا الايقاع من أنه يميل إلى الرقص وتعداد الصفات، وتكرار الأجزاء ومواصلة الحوار، وحبك القصة، وهذا مقطع منها :

على دفتر	مفاعيلن	
سأجمع كل تاريخي	مفاعلتن	مفاعيلن
على دفتر		مفاعيلن
سأرضع كل فاصلة	مفاعلتن	مفاعلتن
حليب الكلمة الأشقر	مفاعيلن	مفاعيلن
سأكتب لا يهم لمن ..	مفاعلتن	مفاعلتن
سأكتب هذه الأسطر	مفاعلتن	مفاعيلن
فحسبي أن أبوح هنا	مفاعيلن	مفاعلتن
لوجه البوح، لا أكثر ^(٢)	مفاعيلن	مفاعيلن

(١) من ذلك مثلاً قصيدة السياب «في المغرب العربي» ديوانه مج ١ : ٣٩٤ وقصيدة البياتي «الرجل الذي كان يغني» ديوانه ١ : ٤١٤ . وقصيدة بلند الحيدري «الكوخ الوردي» ديوانه ٢٢٣، وغير ذلك.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، ج ١ : ٥٨٣، منشورات نزار قباني ط ١٠، بيروت، ١٩٨٠ .

خلاصة الوافر والهزج

١- وزن الوافر التام هو :

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن
أما مجزوء الوافر (والهزج وافر مجزوء يدخل العصب تفعيلاته الأربع) فإن
وزنه هو :

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

٢- يدخله من الزحافات والعلل :

أ- زحاف العصب (اسكان الخامس) اللام فتصير تفعيلته (مفاعيلن) وهذا هو الهزج .

ب- زحاف الكف (حذف السابع الساكن) ففي (مفاعيلن) تصبح (مفاعيل) بضم اللام .

ج- علة القصر حذف ساكن السبب واسكان متحركه (مفاعيل) وهذه العلة توسع في ادخالها شعراء حركة الشعر الحر في ضروب الوافر المجزوء أو الهزج .

٣- ايقاعه التام يصلح للخطابية والتفجع والرثاء، أما مجزوء الوافر فإنه وزن غنائي، يميل إلى التكرار والقص، ومواصلة الحوار. فإذا كان الاقدمون قد حفلوا بالتام، فإن شعراء حركة الشعر الحر أولعوا بمجزؤه في بداءة الحركة .

٤- له تشكيلات أخرى غير مستعملة الآن، لذلك أهملناها (١) .

(١) من هذه التشكيلات :

أ- أن يأتي الضرب المجزوء على (فعولن) مثل :

بَكَيتُ وَمَا يَرُدُّ لَكَ الْـ	بكاء على حزين
مفاعلتن مفاعلتن	مفاعلتن فعولن

ب- أن يأتي العروض والضرب في المجزوء على (فعولن) مثل :

أشفاقك طيفُ سامه	بمكة أم حمامه
مفاعلتن فعولن	مفاعلتن فعولن

أمثلة وتطبيقات

قطع الأبيات الآتية عروضياً، وبين ما أصاب أجزاءها من زحافات وعمل وانسبها إلى تشكيلاتها :

٣- قال المتنقب :

فأما أن تكون أخي بحق فأعرف منك غشي من سيميني
والأ فاطر حني واتخذني عدواً اتقيك وتتقيني
وما أدري إذا يمت أرضاً أريد الخير أيهما يليني
الخير الذي أنا ابتغيه أم الشر الذي هو يبتغيني

٢- وقال سنان بن الفحل :

وقالوا قد جئنا فقلت كلاً وربّي ما جئنا ولا انتشيت
ولكنّي ظلمت فكذت أبكي من الظلم المبين أو بكيت

٣- وقال بدر شاكر السيّاب :

قرأت اسمي على صخرة
هنا، في وحشة الصحراء
على أجرّة حمراء

على قبر. فكيف يحس إنسان يرى قبره؟

٤- وقالت فدوى طوقان: أهذا أنت؟ من أي الكهوف بزغت يا وجهاً طمرناه
والقينا في الغيب، في أعماق ماضينا
ورحنا نشرب النسيان في صمت

٥- وقال بشار بن برد :

من المشهور بالحب إلى قاسية القلب
سلام الله ذي العرش على وجهك يا حبيبي

٦- وقال ابن عبد ربه:

مستى أشفي غليلي بنيل من بخيل
غزال ليس لي منه سوى الحزن الطويل

امثلة وتطبيقات

٧- وقال سعيد الزبيدي في رثاء خليل السامرائي (عليه رحمة الله) :

أسلُ دمعاً فقد عظمُ المصائبُ وضاقَت بالذي تخفي الثيابُ
وقد جارت علي يد الليليالي وأدمى خافقي ظفر و نابُ
وصدري ويح صدري ما اعترافُ إذا ما جئت مقتدحاً ثقابُ
وودت من محاجرها انسكابُ عيون حين أغراها انسكابُ
وشاءت أن تثير هنا سؤالاً وهل عندي سوى دمعي جوابُ ؟

٨- وقالت زهور دكسن :

يصلك صداي صمتهمو الثقيلُ
ودهشة جهلهم مما أقولُ
لفرط مهابتي وجلاء أفقي
كأنني مشرق وهمو أقولُ
وإني .. إذ أرى شجري بعيداً
فذاك .. لأنهم دغل دخیلُ (١)

٩- وقال عبد الرزاق الربيعي :

تنشق طيفي الممتد
من عينيك
حتى مطلع الفجر
أريج : أهلة البشرى
فغرّد عندليب الحب

في صدري
وهيئ لاعمج الذكرى (٢)

١٠- وقال محمد رضا مبارك :

«أنا الصلصالُ في المحلِ
أنا الياقوتُ في الوحلِ
أنا الماء ...»

(١) ليلة الغاية ، ٤٦ .

(٢) إلحاقاً بالموت السابق ، ٤١ .

البسيط

البسيط من البحور المركبة، ويتألف من ثمانية أجزاء، ووزنه في الدائرة:

مُسْتَفْعَلُنْ فاعِلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فاعِلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فاعِلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فاعِلُنْ

غير أنه لا يردُّ في الاستخدام إلا وقد أصيبت عروضه وضربه بتغييرات طفيفة، سترد عند الحديث عن تشكيلاته، مع ملاحظة أن زحاف (الخبن) وهو حذف الثاني الساكن يدخل في جميع أجزائه: حشوا وعروضاً، وضرباً.

أما أهم تشكيلاته المستعملة الآن فهي :

١- البسيط المخبون: وهو ما كانت عروضه مخبونة (فعلن) وضربه مخبوناً (فعلن) ومثاله قول المتنبي :

يا من يعزُّ علينا أن نفارقهم وجدائنا كل شيءٍ بعدكمْ عدمٌ
وتقطيعةً :

يا من يعزُّ	زُعلي	نا أن نفا	رقهم
٥//٥/٥/	٥///	٥//٥/٥/	٥///
--ن-	ن-ن-	---ن-	ن-ن-
مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن

وجدائنا	كلُّشي	ثن بعدكم	عدمٌ
٥//٥/٥/	٥//٥/	٥//٥/٥/	٥///
--ن-	ن-	---ن-	ن-ن-
مستفعلن	فاعِلُنْ	مستفعلن	فعلن

البسيط

على أن يتنبّه الدارس إلى أنّ الخين في العروض والضرب لازم، لأنه هنا زحاف يجري مجرى العلة، أما في حشوه، سواء أكانت في (مستفعلن) أم في (فاعل) فإنه جائز غير لازم.

٢- البسيط المقطوع : وهو ما كانت عروضه مخبونة (فعلن) بكسر العين، وضربه مقطوعاً (فعلن) بسكون العين، والقطع علة، وهي حذف ساكن الوجد المجموع في (فاعل) واسكان ما قبله، فتصير (فاعل) وتنقل إلى (فعلن) ومثاله قول ابن زيدون :

أضحى التناثي بديلاً من تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا
بنتمّ وبنّا فما ابتلت جوانحنا شوقاً إليكم ولا جفت مآقينا
وتقطيعة .

بنتمّ وين	ناقص	تلكتّ جوا	نحنّا
٥//٥/٥/	٥//٥/	٥//٥/٥/	٥///
--ن--	-ن-	--ن--	ن-ن-
مستفعلن	فاعل	مستفعلن	فعلن

شوقن إلي	كمّ ولا	جفتّ مثا	قينا
٥//٥/٥/	٥//٥/	٥//٥/٥/	٥/٥/
--ن--	-ن-	--ن--	--
مستفعلن	فاعل	مستفعلن	فاعل (فعلن)

البسيط

٣- مخَلَع البسيط، ووزنه :

مستفعلن فاعلن فعولن مستفعلن فاعلن فعولن
 وواضح أنه من مجزوءات البسيط مع تغيير حاد في تفعيلاته الأخيرة^(١).
 ومثاله قول ابن عبد ربه :

أصبحتُ والشيبُ قد علاني يدعو حثيثاً إلى الخضابِ
 وتقطيعةً :

أصبحتُ وشِيبُ	شيبُ قد	علاني
٥//٥/٥/	٥//٥/	٥/٥//
--ن--	-ن-	--ن--
مستفعلن	فاعلن	فعولن

يدعو حثي	ثنُّ إلَّ	خضابي
٥//٥/٥/	٥//٥/	٥/٥//
--ن--	-ن-	--ن--
مستفعلن	فاعلن	فعولن

وقد كثرت مخَلَعات البسيط عند المتأخرين إذا ما قيسَتْ بقلتها عند المتقدمين .

تلك هي أهم تشكيلات البسيط التي نراها حرة بالدراسة (*)

(١) يقول العروضيون إنَّ المخَلَع هو أحد مجزوءات البسيط، فحين حذف جزؤه الأخير صار :

مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن

ثم دخل على عروضه وضربه القطع فصارت (مستفعلن) ونقلت إلى (مفعولن) المساوية لها، ثم دخلها الخبن فصارت (فعولن) ينظر : الارشاد الشافعي ، ٧٢ ، ٧٤ .

(*) أهملنا من مجزوءات البسيط (الثقيلة) ما لا نراه مستعملاً الآن ، وهي :

١- المجزوء الصحيح ، وهو ما كانت عروضه (مستفعلن) وضربه كذلك ، ومثاله :

مساذا وقوفي على ربيع خيلا مخلوق نارس مستعجم
 مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن

٢- المجزوء الصحيح المقطوع : وهو ما كانت عروضه صحيحة (مستفعلن) وضربه مقطوعاً (مفعولن) ومثاله :

سيروا معنا إنما ميعادكم يوم الثلاثاء بطن الوادي
 مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن مفعولن

البسيط والشعر الحر

البسيط بحرٌ راقص يتصف بنغماته العالية، وبتغير حركي موجي ارتفاعاً، وانخفاضاً، حتى أن إيقاعه يتعلمه بيسر كل من لم يالف العروض، إذا ما نبه إلى وزنه تقطيعياً، لأن سهولة موسيقاه الطاغية تقود الأذن إلى دقة تركيبه بمجرد تكرار أبيات مقطعة نغمياً. ومثل هذه الدقة ليست مقبولة في الشعر الحر، فضلاً عن أن قالبه الشكلي قالب هندسي صارم لا يسمح بأي تلاعب أو تغيير، لذلك تحاماه شعراء حركة الشعر الحر، باستثناء بدر شاكر السياب الذي نظم فيه عدة قصائد، منها «أفياء جيكور» التي يقول فيها :

نافورة من ظلال من أزهير

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعُلن

ومن عصافير

مفاعلن فعُلن

جيكور، جيكور، يا حقلًا من النور

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعُلن

= (٣) الجزء المقطوع عروضاً وضرباً: وهو ما كانت عروضه مقطوعة (مفعولن) وضربه كذلك: ومثاله:

مما هيج الشسوق من أطلال	اضحت قفارا كسوحى الواحي
مستفعلن فاعلن مفعولن	مستفعلن فاعلن مفعولن
٤- الجزء المذيل: وهو ما كانت عروضه صحيحة (مستفعلن) وضربه (مذيلاً) ومثاله:	
إنا دمعنا على ما خيلت	سعد بن زيد وعمرا من تميم
مستفعلن فاعلن مستفعلن	مستفعلن فاعلن مستفعلن

ينظر . الكافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي ، ٤١-٤٤ ، كذلك هامش ص ١٢٨ من الإيقاع للدكتور مصطفى جمال الدين .

البسيط والشعر الحر

يا جدولاً من فراشاتٍ نطاردها
مستفعِلن فاعِلن مستفعِلن فعِلن
في الليل ، في عالم الأحلام والقمرِ
مستفعِلن فاعِلن مستفعِلن فعِلن
ينشُرْنَ أجنحةَ أُنْدَى من المطرِ
مستفعِلن فعِلن مستفعِلن فعِلن
في أوّل الصيفِ .
مستفعِلن فعِلن

و «سفر أيوب» المقطع الرابع إذ يقول :

يا ربَّ أيوب قد اعيأ به الداءُ
في غربةٍ دونما مالٍ ولا سكنٍ ،
يدعوك في الدُّجْنِ
يدعوك في ظلموتِ الموت : أعباءُ
ناء الفؤاد بها ، فارحمةٌ إن هتفا .
يا منجياً فُلكَ نوحٍ مَرَّقِ السُّدفا
عنِّي ، أعدني إلى داري ، إلى وطني (١)
و«بور سعيد» (٢) و«يا غربة الروح» (٣) و«رسالة» .. (٤)

(١) ديوانه مج ١ : ٢٤٨ .

(٢) و (٣) و (٤) ديوانه مج ١ : ٤٩٢ ، ٦٦٠ ، ٧٠٧ .

البسيط والشعر الحر

غير أن السياب ظل في كل تلك المحاولات مقيداً بالنظام الهندسي الخليلي، والذي يعود إلى معظم شطوره يستطيع أن يجعلها من شعر الشطرين بمجرد إعادة توزيعها شكلياً فهي ليست شعراً حراً.

أما أشرطة التي لم يلتزم فيها بالنظام الهندسي للبسيط، فإنه خرج فيها إلى تشكيل مهمل في تشكيلات البسيط، أهمله الشعراء لثقله، كما في قوله:

أفيا جيكوراهواها

وقوله :

أبل منها صدی روجی

فهي على الوزن الآتي :

مستفعلن فاعلن فعُـلن

وبذلك فإن محاولات السياب ظلت تجريبية لم يكتب لها النجاح^(١).

(١) ينظر بحثنا «في موسيقى الشعر العربي محاولات في الابتداء» ٩-١٤ .

خلاصة البسيط

- ١- يستعمل تاماً ومجزؤاً: وقد اخترنا من تشكيلاته المستعملة ثلاثة تشكلات: اثنين من التام، وواحداً من المجزؤات، وهي: البسيط المخبون، والبسيط المقطوع، ومخلع البسيط، إلا أن عروضة دائماً مخبونة في التام.
- ٢- تدخله زحاف الخبن في جميع أجزائه: حشواً، وعروضاً وضرباً، إلا أن دخوله على عروضة وضربه يجعله زحافاً لازماً، أي زحافاً جارياً مجرى العلة.
- ٣- تدخله علة القطع، وهي حذف ساكن الوند المجموع واسكان ما قبله.
- ٤- قد يدخل في حشوه زحاف (الطي) وهو حذف الرابع الساكن، إلا أن ذلك شاذ ومستقبح، لذلك لم نمثل له.
- ٥- لا يستعمل في الشعر الحر، وتعد محاولات السياب الحرة المنظومة على البسيط محاولات مخففة، لكوننا نستطيع ارجاعها الى شعر الشطرين بتغيير شكلي طفيف.

امثلة على البسيط

١- قال الرصافي :

لقيتُها ليتني ما كنتُ القاهَا تمشي وقد أثقل الإملاقُ ممشاها
اثوابها رثَّةً والرجلُ صافيةٌ والدَّمعُ تذرْفُهُ في الخدَّ عيناها
بكتُ من الفقر فاحمرتُ مدامعها واصفرَّ كالورس من جوع محياها
مات الذي كان يحميها ويسعدُها فالذهرُ من بعده بالفقر أشقاها^(١)

٢- وقال عبد الرزاق عبد الواحد

يا أمَّ أكرمنا .. يا أخت أكرمنا يا أخت من يدمسأه الان يتنطقُ
محزماً بك وسع الكون نخوته وللعراق جميعاً خوله خدقُ
فكيف يكسر زهواً أنت كوكبةٌ وبين كفيه سيفُ الله يمتشقُ^(٢)

٣- وقال ابراهيم الوائي:

آمنتُ بالله لم أجحد له أثراً أباً ، وأمّاً ، وتاريخاً ، وأوطاناً
وأمة لم تزل في أضلعي قبساً وفي لساني آياتٍ وفرقاًنا
أنا نبينا وما كنا على دمن في الشاطئين ولا كانت ركايانا
وقد نشأنا ودفء الشمس يغمرنا حيناً وتلفحنا الرمضاءُ أحياناً
نسقي الخميل فإن جفت منابعه وأصحر الغيث فجّرنا حناياناً^(٣)

(١) ديوان الرصافي ج ٤ : ٥٩ .

(٢) يا سيد المشرقين يا وطني، ٧٩ .

(٣) ديوان الوائي، القسم الثاني، ٢٨٦ . والركايا: جمع ركية، البحر ذات الماء.

٤- وقال عبد العزيز المقلح :

بكى.. فأورقت الأشجان أدمعهُ وأثمرت شجر الأحزان أضلَعهُ
النارُ تكتبُ في عينيهِ لوعته ويحفر الشوقُ فيها ما يلوَعهُ
ناءٍ تغربُ في الأيام زورقه وتاه في ظلمات الأرض مشرَعهُ
تغربت في نواه كل نافسة من خلفها الوطن الدامي يروَعهُ^(١)

٥- وقالت زهور بكسن:

قال : الزمانُ على هون تجهمني
وقال آخر: ماذا بعدُ يا زمني !
وثالثٌ قال : لا كوفئت من زمن
وراح يجارُ: يا هذا .. أتحسبني
نداً .. فتلقي بما تلقي على كتفي ؟
ولست أقوى إذا ما العباء أجهدني ؟
فقهقه الدهرُ هزءاً وهو يسكبها
وصاخ : اترعتُ كأسِي .. من يشاركني ؟^(٢)

(١) ديوان عبد العزيز المقلح ، ٤٣٥ .

(٢) ليلة الغابة ، قصيدة (ايقاع في كأس) ٢٠ .

الطويل

الطويل في الدائرة العروضية أول بحر من البحور المركبة^(١) التي يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة. أي التي تمزج بين تفعيلتين مختلفتين. ووزنه في الدائرة العروضية على النحو الآتي :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

غير أنه لا يجيء تاماً كما ورد في الدائرة، وإنما بتغيرات معينة تلحق كل تشكيل منه، ولما كانت تلك التغيرات ثلاثة في الغالب، فإن تشكيلات الطويل الشائعة ثلاثة أيضاً.

أما ما يدخله من الزحافات والعلل في تفعيلاته فهي:

أ- القبض: (زحاف) وهو حذف الضامس الساكن، في كل من (فعولن) و(مفاعيلن) فتصير الأولى (فعول)، وتصير الثانية (مفاعلن).

ب- الحذف: (علة) وهي حذف السبب الخفيف الأخير من التفعيلة، وتدخل في ضربه، فتصير مفاعيلن (مفاعي) وتحول إلى (فعولن) المساوية لها بالحركات والسكنات.

ج- الكف: (زحاف) ويدخل في حشوه، وهو حذف السابع الساكن، فتصير مفاعيلن (مفاعيل) وهو زحاف نادر جداً ومستكره.

أما تشكيلاته فهي:

١- الطويل الصحيح:

وهو ما كانت عروضه مقبوضة (مفاعلن) وضربه سالماً (مفاعيلن) ومن أمثله قول المتنبي :

وما الخوف إلا ما تخوفه الفتى وما الأمن إلا ما رآه الفتى أمناً

(١) على نحو ما نقله ابن رشيق عن الجوهري في العمدة حين جعل البحور مفردات ومركبات، ينظر: العمدة، ج ١، ١٣٦-١٣٧.

الطويل

وتقطيعة:

فهل فتى	تخوؤ	فاللأما	وملخو
٥//٥//	/٥//	٥/٥/٥//	٥/٥//
ن-ن-	ن-ن	ن---	ن--
مفاعِلن	فَعولُ	مفاعيلن	فَعولن

فتى أَمنا	رء اهل	نُ اللأما	وملأَمْ
٥/٥/٥//	٥/٥//	٥/٥/٥//	٥/٥//
ن---	ن--	ن---	ن--
مفاعيلن	فَعولن	مفاعيلن	فَعولن

٢- الطويل المقبوض:

وهو ما كانت عروضه مقبوضة (مفاعِلن) وضربُه مقبوضاً مثلها (مفاعِلن) وهو الأشهر والأروق^(١) ومثاله قول أبي الطيّب المتنبي :

كفى بك داءً أن ترى الموت شافيا وحَسْبُ المَبَايا أن يَكُنْ أمانيا

وتقطيعة :

كفى بـ	ك داءن أن	ترلو	ت شافيا
/٥//	٥/٥/٥//	٥/٥//	٥//٥//
ن-ن	ن---	ن--	ن-ن-
فَعولُ	مفاعيلن	فَعولن	مفاعِلن

وحسبِل	منايا أن	يَكُنْ	أمانيا
٥/٥//	٥/٥/٥//	/٥//	٥//٥//
ن--	ن---	ن-ن	ن-ن-
فَعولن	مفاعيلن	فَعولُ	مفاعِلن

(١) ينظر : جلال الحنفي « العروض، تهذيبه وإعادة تدوينه » ١٤٦ .

الطويل

٣- الطويل المحذوف :

وهو ما كانت عروضه مقبوضة (مفاعِلن) وضربه محذوفاً، «مفاعي» وتحول إلى (فعولن) المساوية لها بالحركات والسكنات، ومثاله قول ابن الدميني :

وكنْتُ إذا ما جئتُ جئتُ بعلة

فأفنيْتُ علّاتي فكيف أقولُ

وتقطيعةً :

وكنْتُ	إذا ما جئتُ	تُ جئتُ	بعلّتن
/ ٥ //	٥ / ٥ / ٥ //	/ ٥ //	٥ // ٥ //
ن - ن	ن - - -	ن - -	ن - ن -
فعولُ	مفاعيلن	فعولُ	مفاعِلن

فأفني	تُ علّاتي	فكيفَ	أقولو
٥ / ٥ //	٥ / ٥ / ٥ //	/ ٥ //	٥ / ٥ //
ن - -	ن - - -	ن - ن	ن - -
فعولن	مفاعيلن	فعولُ	مفاعي (فعولن)

ويلاحظ في هذا التشكيل وجوب أن تكون التفعيلة التي تسبق الضرب مقبوضة (فعولُ) كما في (فكيفَ)، أي لا يمكن أن يكون الضرب محذوفاً (مفاعي) من غير أن تقبض التفعيلة التي تسبقه.

الطويل والشعر الحر

على الرغم من أن الطويل من البحور المركبة التفاعيل (الممزوجة) التي لا تصلح للشعر الحر الذي يتغير فيه عدد التفعيلات من شطر إلى آخر، جامعاً التام والمجزوء، والمشطور، والمنهوك جميعاً^(١)، نقول على الرغم من كل ذلك، فإن لبدر شاكر السياب قصيدة حرة على هذا البحر، حاول فيها أن يجعل هذا الإيقاع ممكناً في الشعر الحر من غير أن يراعي ضوابط هذا الوزن. فهو حين يقول :

رأيتُ الذي لو صدَّق الحُلُمُ نفسهُ

لمدَّ لك القما

وطوَّق خصرًا منك واحتاز معصما؟

لقد كنتِ شمسهُ

وشاء احتراقاً فيك ، فالقلبُ يصهرُ

قبيدو، على خديك والثغر ، أحمرُ

وفي لهفٍ يحسو ويحسو فيسكُرُ^(٢)

فإنه يخرج من إيقاع الطويل التام إلى المشطور كما في

(لمدَّ لك القما) و(لقد كنتِ شمسهُ)

وهذا غير جائز لأن الطويل تام دائماً، ليس له مجزوء ولا مشطور وإليك تقطيع بعض أشطرها.

رأيتُ	لذي لو صدَّق	دقلحل	منفسهو
٥ / ٥ //	٥ / ٥ / ٥ //	٥ / ٥ //	٥ // ٥ //
ن - -	ن - - -	ن - -	ن - ن -
فعلون	مفاعيلن	فعلون	مفاعيلن

(١) ينظر: نازك الملائكة (قضايا الشعر المعاصر) ١٤٦، ٧٨.

(٢) قصيدة «ها .. ها هو» ديوان بدر شاكر السياب: مج ١، ٦٣٥.

الطويل والشعر الحر

لكد	لكفما
/ ٥ //	٥ // ٥ //
ن - ن	ن - ن -
فعل	مفاعلن

وطو	قخصر نم	كوحتا	زمعصما
/ ٥ //	٥ / ٥ / ٥ //	٥ / ٥ //	٥ // ٥ //
ن - ن	ن - - -	ن - -	ن - ن -
فعل	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن

لقد كن	تشمسهو
٥ / ٥ //	٥ // ٥ //
ن - -	ن - ن -
فعولن	مفاعلن

خلاصة الطويل

١- لا يجيء الطويل إلا مقبوض العروض: فيكون تشكيله الأول (الصحيح):

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
ويكون تشكيله الثاني (المقبوض):

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
في حين يكون تشكيله الثالث (المحذوف):

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعي أو (فعولن)
٢- يدخله من الزحافات والعلل:

أ- زحاف (القبض) وهو حذف الخامس الساكن في كل من (فعولن) و
(مفاعيلن) ومعنى هذا أن الزحاف يدخل في حشوه وعروضه وضربه.
ب - علة (الحذف) وهي حذف السبب الخفيف الأخير من التفعيلة، وتدخل
في ضربه.

ج- زحاف (الكف) وهو حذف السابع الساكن، ويدخل في حشوه، وهو
زحاف مستكره، ونادر الوقوع كما في قول امرئ القيس:

أَلَا رَبُّ يَوْمٍ لَكَ مِنْهُنَّ صَالِحٍ

وَلَا سَيِّمًا يَوْمَ بَدَارَةِ جُلْجُلٍ

خلاصة الطويل

وتقطيعة :

نصالحن	كمنهن	بيومنل	الارب
٥//٥//	٥/٥//	/٥/٥//	٥/٥//
ن-ن-	ن--	ن--ن	ن--
مفاعِلن	فَعولن	مفاعيلُ	فَعولن

تجلجلي	بدار	يما يومن	ولا سي
٥//٥//	/٥//	٥/٥/٥//	٥/٥//
ن-ن-	ن-ن	ن---	ن--
مفاعِلن	فَعولُ	مفاعيلن	فَعولن

٣- يشترط في تشكيله الثالث (المحذوف): أن تجيء التفعيلة التي تسبق الضرب مقبوضة (فعولُ) .

٤- لم يكن هذا البحر مطاوعاً لحركة الشعر الحر، فحتى الآن لا توجد منه سوى محاولة واحدة لم يكتب لها النجاح، لكونها جعلت الطويل مشطوراً، وهو تام دائماً ليس له مشطورات ولا مجزوءات، فضلاً عن أنها أقرب إلى شعر الشطرين منها إلى الحر، وبخاصة إذا استخرجنا منها ما جاء مشطوراً.

ولعلّ السبب في ذلك أن الشاعر الذي ينظم على وفق أسلوب الشعر الحر يكون أكثر قدرة على التطويع في البحور المفردة الصافية.

تطبيقات على الطويل

قطع الابيات الآتية بعد كتابتها عروضياً، وانسبها إلى تشكيلات الطويل،
مبيناً ما أصابها من زحاف أو علة :

١- قال الحسين بن منصور الحلاج في (مراسلة صوفية) :

كُتِبْتُ ولم أَكُتِبْ اليك وإنما	كُتِبْتُ إلى رُوحِي بغير كتابٍ
وذلك أن الروح لا فرق بينها	وبين محبيها بفصلٍ خطابٍ
وكلُّ كتاب صادر منك وارد	إليك، بلا ردِّ الجواب، جوابي ^(١)

٢- وقال المتنبي:

وقفت وما في الموت شك لواقف	كانك في جفن الردى وهو نائمٌ
تمرُّ بك الأبطال كلُّهم هزيمة	ووجهك وضاحٍ وثغرك باسمٌ

٣- وقال علي الشرقي:

هل المرء إلا قطعة من بلاده	وما اندفعت إلا لتشعرَ بال جذبٍ
لكالحجر المقدوف يصعدُ كارماً	لإبعاده عنها فينزلُ للقرب ^(٢)

وقال صالح الجعفري:

إذا أكرمت قومي القوي فإني	أرى أن إكرام الضعيف لأوجبُ
وإن شئت الناس القصور برغبة	فإني لتشديد المعارف أرغب ^(٣)

(١) ديوان الحلاج، صنعه وأصلحه كامل مصطفى الشبيبي، ٣١ .

(٢) ديوان علي الشرقي، جمع وتحقيق إبراهيم الوائلي، وموسى الكرباسي، ٣٩ .

(٣) ديوان الجعفري، جمعه وحققه وأشرف عليه: علي جواد الطاهر وثائر حسن جاسم، ٤٣ .

الخفيف

الخفيف بحر مركب سداسي الأجزاء، يكثر استخدامه عند القدماء والمحدثين ويستعمل تاماً ومجزئاً، ووزنه :

فاعلاتن مستفعِلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعِلن فاعلاتن
ويدخله من الزحاف (الخبن) في جميع أجزائه: حشواً، وعروضاً وضرباً،
فإذا دخل على (فاعلاتن) صارت (فعالتن) بكسر العين وإذا دخل على (مستفعِلن)
صارت التفعيلة (مُتَفَعِّلُن) ونقلت إلى (مفاعِلن) .. أما من العلل فيدخله «التشعيث» في
ضربه، وهو حذف أول أو ثاني الوند المجموع في (فاعلاتن) فتصير (فالاتن) أو
(فاعاتن) وتنقل إلى (مفعولن) المساوية لها بالحركات والسكنات، مع مراعاة أن هذه
العلة جارية مجرى الزحاف، أي أنها غير لازمة.

أما أهم تشكيلاته المستعملة فهي :

من التام:

١ - الخفيف الصحيح: وهو ما كانت عروضه صحيحة وضربه كذلك، (مع مراعاة الخبن والتشعيث في حشوه) ومثاله قول أبي الطيب المتنبي :

من أطاق التماس شيء غلاباً واغتصاباً لم يلتمسهُ سؤالا
كلُّ غادرٍ لحاجةٍ يتمنى أن يكون الغضنفر الرثباً لا (*)

وتقطيعه :

من أطاق	تماسشي	ثن غلابن	وَأَغْتَصَابِن	لم يلتمسُ	هُسُّلَا
٥/٥//٥/	٥//٥//	٥/٥//٥/	٥/٥//٥/	٥//٥/٥/	٥/٥///
- - -	ن - ن -	- - ن -	- - ن -	- - ن -	ن - ن -
فاعلاتن	مفاعِلن	فاعلاتن	فاعلاتن	مستفعِلن	فعالتن

(*) الرثبال: الأسد .

الخفيف

في حين أنك لو قطعت البيت الثاني لوجدت أنه قد أصيب بالتشعيب:

كَلْغَادِن	لِحَاجِ تَن	يَتَمَنَّى	أَنْ يَكُونَل	غَضَنَفَر	رُبَالَا
٥/٥//٥/	٥//٥//	٥/٥///	٥/٥//٥/	٥//٥//	٥/٥/٥/
ن - -	ن - ن -	ن - -	ن - -	ن - ن -	ن - -
فاعلاتن	مفاعِلن	فعلاتن	فاعلاتن	مفاعِلن	فاعلاتن (أوفلاتن)
سالة	خبن	خبن	سالة	خبن	مفعولن (تشعيب)

٢- الخفيف المحذوف المخبون: وهو ما كانت عروضه محذوفة مخبونة (فعلن) بكسر العين، وضربه كذلك.. أي أن علة (الحذف) وهي حذف السبب الأخير قد دخلت على (فاعلاتن) فأصبحت (فاعلا) ونقلت إلى (فاعِلن) المساوية لها، ثم دخلها الخبن فصارت (فعلن) فيكون وزنه:

فاعلاتن مستفعلن فعلن فاعلاتن مستفعلن فعلن

وهذا الوزن على وفق ما يرى بعض الباحثين وزن ولده المحدثون من احد تشكيلات الخفيف المحذوف المهمل، بعد تهذيبه، فصار سائغا، حلوا جميلا،^(١) ومثاله قول علي الشرقي:

خير شدي غنَّته مرضعة هدهدت طفلها على الحلم
نحن من سادة تظنهم حول أطفالهم من الخدم^(٢)

(١) وقد هذبه من التام ذي العروض الصحيحة (فاعلاتن) والضرب المحذوف المخبون (فعلن) أي من تشكيل .

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فعلن
ينظر في ذلك «موسيقى الشعر» ٨١، و«الايقاع من البيت إلى التفعيلة» ١٣٦ وهوامشه، وهو يسميه بـ«الخفيف المذهب» .

(٢) قصيدة «أيها الوالدون» ديوان علي الشرقي، ٢٦٢ .

الخفيف

وتقطيعة:

خير شذون	غَنَنْتَهُمَر	ضَعْتُ
٥ / ٥ / ٥ / ٥ /	٥ / / ٥ / ٥ /	٥ / / /
- ن -	- ن -	- ن -
فاعلاتن	مستفعلن	فعلن
سألة	سألة	

مدهدتُ طف	لها عل	حلمي
٥ / ٥ / / ٥ /	٥ / / ٥ / /	٥ / / /
- ن -	- ن -	- ن -
فاعلاتن	مفاعِلن	فعلن
سألة	خب	

ومن المجزوء :

٣- الخفيف المجزوء: وهو ما كانت عروضه صحيحة (مستفعلن) وضربه كذلك، مع مراعاة أن المستساغ فيه أن يدخله الخبن في عروضه وضربه، ومثاله قول بشار بن برد:

قـال ريمٌ مـررعتُ سـاحـرُ الطـرف والنـظر
لـست والـله نائـلي قـلت: أو يغـلب القـدر
أنـت أن رمت وصلـنا فـأنج هل تدرك القـمر^(١) ؟

(١) الأبيات بدلالة محمود فاضوري في «سفيحة الشعراء» ٤٥ .

الخفيف

وتقطيعة :

قالَ ريمَنَ	مُرْعَعْنُ	ساحِرُ طَطَرُ	فُونَنْظَرُ
٥ / ٥ / / ٥ /	٥ / / ٥ / /	٥ / ٥ / / ٥ /	٥ / / ٥ / /
- ن - -	- ن - -	- ن - -	- ن - -
فاعلاتن	مفاعِلن	فاعلاتن	مفاعِلن

تلك هي أهم تشكيلات الخفيف المستعملة حالياً، سواء أكانت تامة أم مجزوءة
أما تشكيلاته الأخرى فقد أهملناها لنقلها. (*)

(*) من هذه التشكيلات الثقيلة :

- ١- التام الذي تكون عروضه صحيحة (فاعلاتن) وضربه محذوفاً، ومثلوا له بالشاهد:
ليت شعري هل ثم هل آتينهم أم يحولن من دون ذلك الردى
فاعلاتن مستفعِلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعِلن فاعِلن
 - ٢- التام الذي تكون عروضه محذوفة (فاعِلن) وضربه كذلك، وشاهده:
إن قدرنا يوماً على عامر نمتثلُ منه أو ندعاهُ لكم
فاعلاتن مستفعِلن فاعِلن فاعلاتن مستفعِلن فاعِلن
 - ٣- المجزوء الذي تكون عروضه صحيحة (مستفعِلن) وضربه مخبوتاً مقصوراً، وشاهدهُ.
كل خطيب إن لم تَكُ نوا غضببتم يسيرُ
فاعلاتن مستفعِلن فاعلاتن فاعِلن
- ينظر : كتاب الكافي في العروض والقوافي، للتبريزي، ١١٠-١١٢ .

الخفيف والشعر الحر

الخفيف ليس مفرداً، ومع ذلك فقد حاول بعض شعراء حركة الشعر الحر ادخاله ضمن أوزانهم المستعملة رغبة في الافادة من امكاناته الايقاعية التي تجعل الوزن إذا ما أحكم فيه النظم قريباً من النثرية التي تتناهل لخفتها انثيالاً.

ويبدو أن تقبل هذا الايقاع للتدوير على نحو متدفق من غير أي جلبة، أو نبو هو الذي جعل هؤلاء الشعراء يميلون إليه، والآ فإن هذا الوزن لا يصلح للشعر الحر أبداً ومن أمثله قول السيّاب :

كم يمضُ الفؤاد أن يُصبح الانسان صيداً لرمية الصيّاد؟

فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن فاعلاتن مفاعلن مفعولن

مثل أيّ الطّباء، أيّ العصافير، ضعيفا

فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن فاعلاتن

قابعاً في ارتعادة الخوف، يختضُّ ارتيلاً، لأنّ ظلاً مخيفاً

فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن

يرتمي ثمّ يرتمي في اتّساد^(١).

فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن

ويستمر على هذا النحو حتّى نهاية القصيدة. وجليّ أن السيّاب لم يستطع أن يفعل شيئاً، فظل اسير الوحدة الوزنية لهذا البحر، باستثناء أنه كرّر تفعيلة (فاعلاتن) في البيت الثاني، واستخدم ما يبيحه الوزن من ضروب مختلفة.

وهناك محاولات أخرى انتهت النهاية نفسها، وهي أن الشاعر ظلّ اسير الوحدة الوزنية للخفيف. وبذلك تكون جميع تلك المحاولات قد أخفقت^(٢).

(١) قصيدة «ثعلب الموت» ديوانه، مج ١، ٤٤٧.

(٢) من تلك المحاولات ما أشار إليها د. محمود علي السمان في «أوزان الشعر الحر وقوافيه»، ١٢١ لسميح القاسم وغيره، وإن كنت أرجح أن تلك القصائد هي من قصائد الشطرين.

خلاصة الخفيف

١- بحرٌ مركَّب، يكثر استخدامُهُ في شعر الشطرين قديماً، وحديثاً، ويستعمل تاماً ومجزؤاً .

٢- له ثلاثة تشكيلات مستعملة حالياً، هي : الخفيف الصحيح، والخفيف المحذوف المخبون، والخفيف المجزؤ .

٣- يدخلُ من الزحافات والعلل :

أ- الخبن في جميع أجزائه

ب- علة «التشعيث» وهي حذف أول، أو ثاني الوجد المجموع في (فاعلاتن) فتصير (فالأتن) أو (فاعاتن) وتنقل إلى (مفعولن)، وتدخل هذه العلة في ضربه، وهي غير لازمة، لأنها جارية مجرى الزحاف .

ج- علة الحذف، وهي حذف السبب الخفيف من آخر (فاعلاتن) فتصير (فاعلا) وتنقل إلى (فاعلن)، مع وجوب دخول الخبن فتصير (فعلن) وتدخل على العروض والضرب في الخفيف المحذوف المخبون .

٤- لا يصلح إيقاعاً للشعر الحر .

أسئلة على الخفيف

١- قال المعري :

غير مُجْدٍ في ملّتي واعتقادي نوحُ باكٍ، ولا ترثم شـادٍ
وشبيةً صوتُ النعي، إذا قيسَ بصوت البشير في كل نادرِ (م)
أبكتُ تلْكُمُ الحمامةُ، أم غنّت على فرع عُصنها الميادِ ؟ (م)
صاح هذي قبورُنا تملأ الرَّحْبَ، فأين القبورُ من عهد عادِ (١) ؟ (م)

٢- وقال الحلاج :

أنت بين الشَّغاف والقلب تجري مثل جري الدموع من أجفاني
وتحلُّ الضميرِ جوف فؤادي كحلول الأرواح في الأبدانِ (٢)
٣- وقال عبد الأمير الحُصيري :

سدرَةُ القحط .. عرّشت في شبابي
وبنتُ مسلّكي بوادي السَّحابِ
مخدعاً للأسى، وعشّاً ظليلاً
للرزايا ، وكعبة للعذابِ (٣)

٤- وقال العقاد :

وردتني فميم أنت ضاحكةٌ يلمحُ البشّش منك من لحا
ميم هذا الجمالُ يحزنني رونقُ فيه كان لي فرحاً
كنتُ أهوى الورود ، أصلحها ما للذكرى الحبيب قد صلحاً (٤)

(١) سقط الزند . ٧ .

(٢) ديوان الحلاج ، ٨٠ .

(٣) قصيدة «سدرَةُ القحط» من «أشعة الجحيم» .

(٤) الأبيات بدلالة «شرح تحفة الخليل» ٢٦٠ .

أمثلة على الخفيف

٥- وقال محمود غنيم:

ما هو العيدُ قد أطلُ	ما توارى من الخجلُ
حلّ ضيفاً ولا قرى	لا على الرّحب إذ نزلُ
ما لدينا ضحيّة	أو جديّد من الحلّ ^(١)

٦- وقال علي محمود طه :

ذكّرني فقد نسيتُ ويا	رُبّ ذكرى تُعيدُ لي طربي
وارفعي وجهك الجميل أرى	كيف هذا الحياءُ لم يذب
واسندي رأسك الصغير إلى	ثائر في الضلوع مضطرب ^(٢)

٧- وقال عبد الوهاب البياتي :

كأنت الأرض قبلنا	للعصافير مروحة
الأغاني طعامها	والزهور المقتحة
يا ضياعي أنا هنا	حجرٌ ملّ مطرحة
كم تمنيت - يا أنا -	نبئتُ في أجحة
فتعودين حرة	للمراعي مسبّحة
أنا ماضٍ وفي فمي	قولةٌ منك مفرحة ^(٣)

(١) الأبيات برواية محمد الكاشف وجماعته (العروض بين التنظير والتطبيق) ١٢١ .

(٢) قصيدة «الشتاء» ديوانه، ٢٦٣ .

(٣) قصيدة «لا أقولها» ديوانه مج ١: ٢٤٧ .

المديد

المديد بحرٌ مركبٌ وزنه في الدائرة العروضية يخالفُ وزنه المستعمل فعليا، فهو في الدائرة الوهمية بثمانية أجزاء، في حين هو ستة أجزاء على الحقيقة، وهذه الأجزاء هي :

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن
وقد ذكر له العروضيون ستة تشكيلات رأينا اختصارها إلى النصف، لأنّ الثلاثة الباقية ظلت مهجورة في شعرنا القديم والحديث. (*) مع مراعاة أن زحاف الخين يدخل في جميع أجزائه: حشوا، وعروضا، وضربا، وهذه التشكيلات هي:

١- المديد الصحيح: وهو ما كانت عروضه صحيحة (فاعلاتن) وضربة كذلك، ومثاله قول ابن اخت تأبط شرّاً :

إنّ بالشَّعب الذي دون سلْعٍ لقتيلاً دُمُّه ما يُطلُّ

(*) أما الثلاثة المهجورة فهي :

١- المديد المقصور: وهو ما كانت عروضه محذوفة (فاعلن) وضربه مقصورا (فاعلن) ومثله العروضيون بقوله :

لا يغرّن امرءاً عيشُهُ كلُّ عيشٍ صائر للزوال
فاعلاتن فاعلن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلن

٢- المديد المحذوف: وهو ما كانت عروضه محذوفة (فاعلن) وضربه كذلك ومثاله :

اعلموا أنّي لكم حافظ شاهداً ميا كنت أم غائباً
فاعلاتن فاعلن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلن

٣- المديد الابر: وهو ما كانت عروضه محذوفة (فاعلن) وضربه أبر (فعلن) بتسكين العين: (والابر ما اجتمع فيه الحذف والقطع) ومثاله :

إنّما الذلفاء ياقسوتاً أخرجت من كيس دهمسان
فاعلاتن فاعلن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلن

المديد

وتقطيعة :

دون سلعن	بللذي	انتبششع
٥/٥//٥/	٥//٥/	٥/٥//٥/
- ن -	- ن -	- ن -
فاعلاتن	فاعلن	فاعلاتن

ما يطللو	دمهو	لقتيلن
٥/٥//٥/	٥///	٥/٥///
- ن -	- ن -	- ن -
فاعلاتن	فاعلن	فاعلاتن

٢- المديد المحذوف المخبون : وهو ما كانت عروضه محذوفة مخبونة (فاعلن) بكسر العين وضربها كذا^(١) ومثاله قول أبي نواس :

يا كـثير النـوح في الدـمن لا عليـها بـل على السـكن
سنة العـشـاق واحـدة فإذا أخـبـت فاسـتـكن
وتقطيعة :

سكني	بل علس	لا عليها	دمني	نوحفد	يا كثيرن
٥///	٥//٥/	٥/٥//٥/	٥///	٥//٥/	٥/٥//٥/
- ن -	- ن -	- ن -	- ن -	- ن -	- ن -
فاعلن	فاعلن	فاعلاتن	فاعلن	فاعلن	فاعلاتن

٣- المديد المحذوف المقطوع : وهو ما كانت عروضه محذوفة مخبونة

(١) لما كانت التفعيلة (فاعلاتن) فإنها تصبح بعد دخول علة الحذف وهي حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة (فاعلا) فتحول إلى (فاعلن) المساوية لها بالحركات والسكنات. وعند دخول زحاف الخبن وهو حذف الثاني الساكن على (فاعلن) فإنها تصبح (فاعلن) بكسر العين.

المديد

(فعلُن) بكسر العين، وضربه محذوقا مقطوعا (فعلُن)^(١) بسكون العين ومثاله قول عدي بن زيد العبادي :

رَبَّ نارِبتُ أَرْمَقها تقضمُ الهندي والغارا

وتقطيعة :

رَبُّ نارِن	بَتْنارُ	مَقها	تَقضمُن	دَبْيول	غارا
٥/٥//٥/	٥//٥/	٥///	٥/٥//٥/	٥//٥/	٥/٥/
-ن-	-ن-	ن-ن	-ن-	-ن-	-
فاعلاتن	فاعِلن	فعلِن	فاعلاتن	فاعِلن	فعلُن

ملاحظات لابد منها :

المديد بحر صعب المراس، تحاشاه معظم شعراء ما قبل الاسلام، لأن إيقاعه ثقيل، بطيء وبخاصة في تشكيله الأول، لذلك فإن هذا التشكيل يكاد يكون مهملا لولا قصائد ومقطعات قليلة. وعلى الرغم من أن هذا التشكيل ثقيل فإنه قوي في الأداء لكونه رصين في الحاجة والأخبار، لا تجد في موسيقاه ما يدل على الشفافية، أو الرقص أو العذوبة، أما تشكيله الثاني فلعله التشكيل الوحيد المستساغ حاليا، لأنه تشكيل أقرب إلى الانسيابية في الأداء، منه إلى الثقل، ولعل شعراء العصر العباسي هم الذين نبهوا إلى هذه الخصيصة بكثرة استخدامهم له.

أما تشكيله الثالث فلعله أقل استخداما بكثير من تشكيله الثاني، وإن كان أعذب موسيقيا من تشكيله الأول. ومع هذا فإن شعراءنا المعاصرين قد ابتعدوا عنه شيئا من الابتعاد، لصرامته، وقوته، وابتعاده عن الحركة الراقصة.

(١) كانت فاعلاتن فأصبحت بعد الحذف (فاعلا) ونقلت إلى (فاعِلن) المساوية لها. وحين دخلها القطع أصبحت (فاعِلُ) فنقلت إلى (فعلُن) بسكون العين.

خلاصة المديد

- ١- هو بحرٌ مركَّبٌ صعب المراس، لا يصلح للشعر الحر أبداً، وقد ابتعد عنه معظم الشعراء^(١).
- ٢- يعدُّ تشكيكه الثاني تشكيلاً مطوّراً مستساغاً، ومع هذا فإنَّ ما نظم فيه يكاد يكون قليلاً.
- ٣- يدخل الخبن في جميع أجزائه، حشواً، وعروضاً، وضرباً.
- ٤- تدخلُ علة الحذف في عروضه وضربه.
- ٥- تدخلُ علة القطع في ضربه.

(١) قال عنه أبو العلاء المعري: «المديد وزن ضعيف لا يوجد في أكثر دواوين الفحول، والطبقة الأولى ليس في ديوان أحد منهم مديد» الفصول والغايات ٢١١. وقال عنه عبد الله الطيب المجذوب: «فبحر المديد فيه صلافة ووحشية وعنف، تناسب هذا النوع من الشعر؛ ولا يستبعد أن تكون تفعيلاته قد اقتبست في الأصل من قرع الطبول التي كانت تدق في الحرب، «المرشد» ٧٧.

أَسْئَلَةُ عَلِيِّ الْمَدِيدِ

قطع الأبيات الآتية من المديد بعد كتابتها عروضياً وانسبها إلى تشكيلاتها منه .

١- قال اعرابي :

ما لعيني كُحِلَتْ بالسُّهَادِ وَلَجَنِبِي نَابِيئاً عَنْ وَسَّادِي
لا أذوقُ النومَ إِلَّا غُـرَّاراً مِثْلَ حَسْوِ الطَّيْرِ مَاءَ الثَّمَادِ
أبتغي إصلاح سَعْدِي بِجُهْدِي وَهِيَ تَسْعَى جَهْدَهَا فِي فُسَادِي
فَتَتَارَكُنَا عَلَى غَيْرِ شَيْءٍ ! رُبَّمَا أَفْسَسَ طَوْلُ التَّمَادِي

٢- وقال عمر بن أبي ربيعة :

لا شِفَانِي اللَّهُ مِنْهَا ؛ وَلَكِنْ زِيدَ فِي الْقَلْبِ عَلَيْهَا صُدُوعُ
لا تَلْمَنِي فِي اشْتِيَاقِي إِلَيْهَا وَابِكَ لِي مِمَّا تُجَنُّ الضُّلُوعُ

٣- وقال الشريف الرضي :

اسْقِنِي قَالِيَوْمٍ نَشْوَانُ وَالرَّبِّي صَادِرِيَانُ
كَفَلْتُ بِاللَّهْوِ وَافْسِيَةً لَكَ نَايَاتٌ وَعَمِيْدَانُ
حَازَ وَفَدُ الرِّيحُ فَالْتَطَمَتْ مِنْهُ أَوْرَاقٌ وَاغْصَانُ
كُلْ فَرْعٌ مَالِ جَانِبِهِ فَكَأَنَّ الْأَصْلَ سَكْرَانُ

٤- وقال ابن قيس الرقيّات :

حَسْبُكَذَا الْإِدْلَالُ وَالْفَنَجُ وَالَّتِي فِي طَرْفِهَا دَمَجُ
وَالَّتِي أَنْ حَسَدْتُ كَذَبَتْ وَالَّتِي فِي وَصْلِهَا خَلَجُ
تِلْكَ إِنْ جَسَدَتْ بِنَائِلُهَا فَابْنُ قَيْسٍ قَلْبُهُ تَلَجُ

٥- وقال حافظ إبراهيم :

حال بين الجفن والوسنِ حائلٌ لو شئتِ لم يكنِ
أنا والأيام تقذفُ بي بين مشتاق ومفتن
لي فؤادٌ فـيـك تـذكـرُه أضاعي من شدة الوهنِ

٦- وقال محمد بن حميد الطوسي :

طال تكذبي وتصديقي لم أجدهم هداً لمخلوق
إن ناساً في الهوى غدروا أحسدتوا نقض الموائيق
لا تراني بعبيدهم أبداً أشتكى عشقاً لعشوق^(١)

(١) الأغاني ، مج ١٠ : ١٧٩ ، وقد نسبها صاحب الايقاع (ص ١٥١) إلى عليّة بنت المهدي ، وهو ليس قاده إليه كون الصوت من لحنها وغنائها على ما جاء في رواية أبي الفرج .

المضارع

المضارع بحرٌ مركب يخالف ما هو موجود منه فعلاً في شعرنا العربي أصله المستخرج من الدائرة. فوزنه في الدائرة هو :

مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن

في حين أن المستعمل حقيقة ما كان بأربعة أجزاء على الوجه الآتي :

مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن فاعلاتن

مع وجوب مزاحفة تفعيلية الحشو (مفاعيلن) إمّا بالقبض (وهو حذف الخامس الساكن) فتصير إلى (مفاعِلن) وإما بالكف (وهو حذف السابع الساكن) فتصيرُ إلى (مفاعيلن) بضم اللام. لهذا جعلوه مجزوءاً وجوباً ليتفق مع ما هو موجود حقيقة من نظم .

والمضارع من الأوزان القصيرة التي تميل إلى الإسراع في توصيل الأفكار، لذلك كان ما ينظم فيه بعيداً عن التأمل، فتحاماهُ الشعراء قديماً، فكان قليلاً جداً، ولعلّ ذلك هو الذي دعا الأخفش إلى إنكاره مع المقتضب، وسوّغ للزجاج القطع بعدم وجود بيت واحد منه منسوب إلى شاعر عربي معروف، على ما ذكره الدماميني «وانكر الأخفش أن يكون المضارع والمقتضب من شعر العرب، وزعم أنه لم يسمع منهم شيئاً منهما .. وقال الزجاج هما قليلان حتى أنه لا يوجد منهما قصيدة لعربي، وإنما يروى من كل واحد منهما البيت والبيتان ولا ينسب بيت منهما إلى شاعر من العرب، ولا يوجد في اشعار القبائل»^(١)

(١) بدلالة الدمنهوري في «الارشاد الشافي» ١٠٣٠ .

المضارع والشعر الحر

لما كان الاخفش قد أنكر أن يكون المضارع من شعر العرب، فضلاً عن أن شواهد القديمة لم تكن لشعراء معروفين على حد رأي الزجاج، فكيف يستسيغه شعراء الحركة وهم معروفون بنفورهم من الرتابة، والتقنين، والوحدات الهندسية الثابتة؟ اغلب الظن أن وزناً كهذا يميل إلى السرعة في التوصيل والأداء، والايقاع يمكن أن يناسب الآن أسلوب شعر الشطرين، الذي بات يرى في استخدام الوزن السريعة القصيرة منجزاً جمالياً يناسب عصرنا الراهن الموسوم بـ (عصر السرعة) وهو على العكس من القدماء الذين رغبوا عن السرعة طبيعة، ومثلاً، لذلك عاد هذا الوزن ثانية إلى شعر الشطرين في بعض انجازاته التي توسلت بالعجالة ليجعل منه حرياً بتعداد المناقب، أو الشكاوى للذات، أو لغيرها، بسرعة مقبولة إذ نظم فيه عبد الأمير الحصري قصيدة «ترتيلة الرقاد» وجعلها في سبعة وسبعين بيتاً، منها:

إلى أيما هديل؟ تُصلين يا نخـيـلي
ولا صوت لم تُضـيـع هُقهقهات العويل
ومن أيما لسان قد انفض كل قـيـل..
الم تبـرحـي شـروداً مع «الأوج» و«الثـقـيـل»^(١)

كما نظم فيه الشيخ جلال الحنفي قصيدة جاوزت مئة بيت على وفق ما قاله الشاعر نفسه ومنها :

وإنما لفي زـمـان بأمثاله بخـيـل
وهل كان من صديق صدوق سوى القليل
أيا «جعفراً» من الفضل قد جال في السهول
وقد ند كل بحر وسيل من السيول^(٢)

(١) عبد الأمير الحصري «سبات النار» ٩-١٢ .

(٢) الأبيات من كتاب «العروض..» وقد نشر فيه أربعة وثلاثين بيتاً، وهي قصيدة اخوانية، ينظر: «العروض..» ٨١-٨٢ .

المضارع والشعر الحر

ومثاله من المكفوف (وهو المستساغ من أمثله القليلة) قول ابن عبد ربه:

أرى للحصباء وداعاً وما يذكر اجتماعاً
كان لم يكن جديراً بحفظ الذي اضاعاً
وتقطيعة:

أرى لنصبٍ	باوداعاً	وما يذكُ	رجتماعاً
٥/٥//٥/	٥/٥//٥/	/٥/٥//	٥/٥//٥/
ن--ن	ن--ن	ن--ن	ن--ن
مفاعيلُ	فاعلاتن	مفاعيلُ	فاعلاتن

ومثاله من المقبوض (وهو غير المستساغ من أمثله القليلة لتشابهه مع المجثث)

إذا دنا منك شبيباً فأدنه منك باعاً
وتقطيعة:

إذا دنا	منك شبيباً	فأدنه	منك باعاً
٥//٥//	٥/٥//٥/	٥//٥//	٥/٥//٥/
ن--ن	ن--ن	ن--ن	ن--ن
مفاعِلن	فاعلاتن	مفاعِلن	فاعلاتن

مع ملاحظة عدم جواز خبن تفعيله (فاعلاتن) ^(١) في العروض والضرب،
وأن أجازوا في عروضها فقط الكف.

(١) لما كان لا يجوز خبن تفعيلة (فاعلاتن) في عروضها وضربها، فلا داعي لاثبات أن ألفها وتد مفروق، لذلك لم نكتبها فاع لاتن.

تطبيقات على المضارع

هذه أبيات من المضارع، اكتبها عروضياً، وقطعها إيقاعياً :

١- قال سعيد بن وهب :

لَقَدْ قُلْتُ حِينَ قَرَرُّ	بِتِ الْعَمَامِيسُ يَا نَوَارُ
قَفِّفُوا فَا رِبَعُوا قَلِيلًا	فَلَمْ يَرْبِعُوا وَسَارُوا
فَنَفْسِي لَهَا حَنِينٌ	وَقَلْبِي لَهُ انْكَسَارُ
وَصَدْرِي بِهِ غَلِيلٌ	وَدَمْعِي لَهُ انْحِدَارُ (١)

٢- وقال آخر :

وَأَنْ جَزَّتْ دَارَ لَيْلِي	فَلَا تَنْسَ ذِكْرَ غَهْدِي
سَلَامٌ عَلَى دِيَارِ	بِهَذَا نَلَتْ كُلَّ قَصْدِي

٣- وقال عبد الأمير الحصري :

إِذَا كُنْتُ ذَاتَ حَسٍّ	فَلَا تَلْمِ سِي ذَهُولِي
وَلَا تَنْقُشِي دُمَائِي	عَلَى حَافَةِ الشَّمُولِ
وَلَا تَحْفَرِي فُؤَادِي..	عَلَى جَنْبِ هَبَةِ الْجَهُولِ
فَلِي أَصْغَرُ وَكَيْلٌ..	بِتَفْتِيرَةِ الدُّخُولِ.. (٢)

(١) نسبها لسعيد بن وهب أبو الفرج: ينظر: الأغاني جزء ٢٠ : ٢٢٥، تحقيق علي النجدي ناصف
(الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢).

(٢) سيات النار ، ١٠ .

المجثث

المجثث بحر مركب، وزنه في الدائرة العروضية :

مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن

في حين أن وزنه المستعمل فعلا هو :

مستفعلن فاعلاتن مستفعلن (*) فاعلاتن

ولذلك قالوا إنه مجزوء وجوبا. ومعنى هذا أنه ذو تشكيل واحد ليس غير أما الزحافات والعلل التي تدخل عليه فهي :

١- زحاف الخين: وهو حذف الثاني الساكن كما مر، وأجازوا دخوله على جميع أجزائه .

٢- علة التشعيع، وهي حذف أول، أو ثاني الوند المجموع في (فاعلاتن) فتصبح (فالانتن) أو (فاعاتن) وأجازوا دخولها على ضربه . وهذه العلة غير لازمة .

٣- من شروط هذا الوزن أنهم منعوا دخول الطي على (مستفعلن) ومثاله قول أبي فراس الحمداني :

الوردُ في وجنتســــــــــــــــيه والسحرُ في مقلتيه
وتقطيعه :

<table style="margin: auto; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="padding: 5px;">مقلتيه</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center;">وَسَحَرُ فِي</td> </tr> <tr> <td style="padding: 5px;">٥ / ٥ / / ٥ /</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center;">٥ / / ٥ / ٥ /</td> </tr> <tr> <td style="padding: 5px;">-- ن --</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center;">-- ن --</td> </tr> <tr> <td style="padding: 5px;">فاعلاتن</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center;">مستفعلن</td> </tr> </table>	مقلتيه	وَسَحَرُ فِي	٥ / ٥ / / ٥ /	٥ / / ٥ / ٥ /	-- ن --	-- ن --	فاعلاتن	مستفعلن	<table style="margin: auto; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="padding: 5px;">الوردُ في</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center;">وجنتيه</td> </tr> <tr> <td style="padding: 5px;">٥ / / ٥ / ٥ /</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center;">٥ / ٥ / / ٥ /</td> </tr> <tr> <td style="padding: 5px;">-- ن --</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center;">-- ن --</td> </tr> <tr> <td style="padding: 5px;">مستفعلن</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center;">فاعلاتن</td> </tr> </table>	الوردُ في	وجنتيه	٥ / / ٥ / ٥ /	٥ / ٥ / / ٥ /	-- ن --	-- ن --	مستفعلن	فاعلاتن
مقلتيه	وَسَحَرُ فِي																
٥ / ٥ / / ٥ /	٥ / / ٥ / ٥ /																
-- ن --	-- ن --																
فاعلاتن	مستفعلن																
الوردُ في	وجنتيه																
٥ / / ٥ / ٥ /	٥ / ٥ / / ٥ /																
-- ن --	-- ن --																
مستفعلن	فاعلاتن																

(*) لما كانوا قد منعوا دخول الطي على (مستفعلن) فلا داعي لإثبات أن قاءها وسط وتد مفروق، لذلك لم نكتبها (مستفع لن).

تنبيه

لما كان العروضيون قد أجازوا دخول الخبن على جميع أجزاء هذا الوزن فإنهم سمحوا بتداخله مع المضارع من غير أن يجدوا في ذلك خللاً، أو عيباً عروضياً، لذلك فقد تجد في قصيدة واحدة أبياتاً يمكن عدّها من المضارع، وأخرى من المجتث، وإليك هذا المثال من شعر أبي الشيص :

أما وحرمة كأس	من المدام العتقيق
وعقد نحربنحرب	ومزج ريق ريق
فقد جرى الحب مني	مجرى دمي في عروقي

فانت إذا قطعت البيت الثاني كان من المضارع :

وعقد نح	رن بنحرن	ومزجري	قن بريقي
٥//٥//	٥/٥//٥/	٥//٥//	٥/٥//٥/
مفاعلن	فاعلاتن	مفاعلن	فاعلاتن

في حين أن القصيدة من المجتث ، لأن تقطيع الأول ، والثالث هو الذي يوضح

ذلك :

أما وحر	مة كأسن	منلندا	معتيقي
٥//٥//	٥/٥///	٥//٥//	٥/٥///
مفاعلن	فعلاتن	مفاعلن	فعلاتن

لأن من شروط المضارع ألا يدخل الخبن على (فاعلاتن) وإنما جاز ذلك في المجتث، ولما كانت التفعيلة هنا مخبونة في العروض والضرب، فإن القصيدة من المجتث وليست مضارعية على ما يوهم البيت الثاني .

تنبيه

ويبدو أن جواز دخول الخين على جميع أجزاء المجثث هو الذي جعله أكثر استساغة من المضارع، فشاع فيه النظم بالقياس إلى المضارع، لذلك نقترح أن يكون المضارع على الوزن الآتي فقط :

مفاعيلُ فاعلاتن مفاعيلُ فاعلاتن

أي ما كانت فيه تفعيلة (مفاعيلن) مكفوفة وجوبا. وتفعيلة (فاعلاتن) سليمة في الضرب. مع جواز دخول الكف على عروضها، أما ما عدا ذلك فهو المجثث، وبذلك ننهي هذا التداخل بين البحرين. لذلك نعدّ قول عبد الله البردوني :

يَجْزُونَ المَجْزَا يَصْنَفُونَ المَصْنَفُ (١)

وتقطيعه :

يَجْزَوْنَ	نَلْمَجْزَا	يَصْنَفُوْ	نَلْمَصْنَفَا
٥//٥//	٥/٥//٥/	٥//٥//	٥/٥//٥/
مفاعِلن	فاعلاتن	مفاعِلن	فاعلاتن

من المجثث حتى وإن لم نطلع على أبيات القصيدة الأخرى. وبذلك يسهل على الدارسين معرفة حدود الوزنين.

(١) قصيدة (مصطفى) مجلة «الأقلام» ع ٦، حزيران ١٩٨٨، ص ١١٦.

واضح بجلال أن هذا البحر لا يصلح للشعر الحر، لأنه مركب من تفعيلتين لكل واحدة جوازات وممنوعات، ومثل تلك الأمور تقيد من حرية أصحاب هذه الحركة فضلاً عن كون هذا الوزن كان قليلاً عند المتقدمين على ما رواه أبو العلاء المعري، في الفصول والغايات^(١).

خلاصة المجتهث

- ١- هو ذو تشكيل واحد، على الوزن الآتي :
مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن
- ٢- أجازوا فيه الخن في جميع أجزائه (حشوا، وعروضاً، وضرباً).
- ٣- أجازوا دخول علة التشعيث على ضربه، وهي علة غير لازمة .
- ٤- منعوا دخول زحاف الخن على (مستفعلن).
- ٥- كان قليل الاستخدام قديماً، إلا أنهم اكثروا منه في العصر العباسي، وورد أيضاً عند المعاصرين.
- ٦- لم يرد عليه شيء في الشعر الحر .

تطبيقات على المجتث

قطع الأبيات الآتية من المجتث وبين ما أصاب أجزاءها من الزحافات والعلل:

١- قال الحلاج :

عـجـبـتُ مـنـكُ ومـنـي	يا مـنـيـة المـتـمـنـي
ادنـيـتـنـي مـنـكُ حـتـى	ظنـنـتُ أنـكُ أنـي
وغـبـتُ فـي الـوـجـد حـتـى	أفـنـيـتـنـي بـك عـنـي
يا نـعـمـتـي فـي حـيـاتـي	وراحـتـي بـعـد دـفـنـي ^(١)

٢- وقال محمد بن أبي محمد :

انت امـرؤ مـسـتـجـن	ولست بالغـضـيـبان
انت امـرؤ لـك شـان	فـيـمـا أرى غـيـر شـانـي
صـرح بـمـا عـنـه أـكـنـي	أكفـاً عـنـك لـسـانـي ^(٢)

٣- وقال ابن البواب :

هل لـلـمـصـب مـعـين	إذ شـطَّ عـنـه القـرـين
فليس يـبـكـي لـشـجـو الـ	حـزـين إلـا الحـزـين
يا ظـاعـنـا غـسـاب عـنـا	غـسـدـة بان القـطـين
أبـكـى العـيـون وكـسـانـت	بـه تقـرُّ العـيـون ^(٣)

(١) ديوان الحلاج (صنعة وأصلحه الدكتور كامل الشيبني) ٧٨ .

(٢) الأغاني ج٢٠ ٢٤٨ .

(٣) الأغاني ج٢٣ ٤٢ .

المنسرح

المنسرح بحرٌ مركب، وزنه في الدائرة :

مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن

في حين أن وزنهُ الغالب ما كان مطويا في تفعيلتيه: الثانية والثالثة. فتصير (مفعولاتُ) إلى (مفعلاتُ) وتنقل إلى (فاعلاتُ) المساوية لها بالحركات والسكنات، وتصير مستفعلن (في العروض والضرب) إلى (مفتعلن)، فيكون وزنه هكذا :

مستفعلن فاعلاتُ مفتعلن مستفعلن فاعلاتُ مفتعلن

مع جواز دخول زحافي الخبن والطبي على تفعيلة الحشو الأولى (مستفعلن).

أما أهم تشكيلاته فهي :

١- المنسرح المطوي: وهو ما كانت عروضه مطوية، وضربها كذلك، ومثاله

قول خالد الكاتب :

كيف احتيالي وأنت لا تصلُ عيل اصطباري وقلَّتِ الحيلُ
إن كان جسمي هواك يُنحلهُ فإن قلبي عليك يتَّكل^(١)
وتقطيعةُ :

كيف حتيا	لي وأنتَ	لا تصلو
٥//٥/٥/	/٥//٥/	٥///٥/
--ن-	-ن-ن	-ن-ن-
مستفعلن	فاعلاتُ	مفتعلن

عيل اصطبا	ري وقلَّتِ	تلحيو
٥//٥/٥/	/٥//٥/	٥///٥/
--ن-	-ن-ن	-ن-ن-
مستفعلن	فاعلاتُ	مفتعلن

(١) الاغاني ٢٢: ٨٢.

المنسرح

٢- المنسرح المقطوع : وهو ما كانت عروضه مطوية، وضربه مقطوعا،
(مستفعل) والقطع علة، وهي حذف ساكن الوجد المجموع في (مستفعلن) واسكان ما
قبله، فتصبح (مستفعل) وتحول إلى (مفعولن) المساوية لها بالحركات والسكنات،
ومثاله قول ابن الرومي :

لو كنت يومَ الفراقِ حاضِرنا وهنَّ يُطْفِئْنَ لوعسَةَ الوجْدِ
لم تر إلّا دموعَ باكيةٍ تسفحُ من مُقللةٍ على وريدٍ
وتقطيعةُ :

لو كنت يو	ملفراق	حاضرنا
٥//٥/٥/	/٥//٥/	٥///٥/
-ن-ن-	ن-ن-ن	-ن-ن-
مستفعلن	فاعلاتُ	مفتعلن

وهنَّ يُطْفِئْنَ	فين لوعَ	تلوجدي
٥//٥//	/٥//٥/	٥/٥/٥/
-ن-ن-	ن-ن-ن	---
مفاعِلن	فاعلاتُ	مفعولن

خلاصة المنسرح

- ١- الشائع في استخدام المنسرح ما كان على الوزن الآتي :
مستفعلن فاعلاتُ مفتعلن مستفعلن فاعلاتُ مفتعلن
- ٢- أما أهم الزحافات والعلل التي تدخله فهي :
 - أ- زحاف الطي على عروضه وضربه، وجزئه الثاني من الحشو (مفعولات).
 - ب- زحاف الخين والطي على جزئه الأول من الحشو (مستفعلن).
 - ج- علة القطع على ضربه.
- ٣- له تشكيل آخر أسموه بـ (المنهوك) تبعنا فيه رأي صاحب الايقاع في جعله من الرجز، فهو به أحفلُ ايقاعاً والصق تكويننا.

ملاحظات على المنسرح

١- المنسرح من البحور المركبة التي قلّ استعمالها قديماً لخلو وزنه من الاثارة الايقاعية، فهو وزن رتيب أقرب إلى الاضطراب منه إلى الاتزان حتى لتجد في بعض شواهد ما يدل على نثرية مقبولة. ومثل هذا الوزن لا يستسيغه إلا من كان مشدوداً إلى بعض قصائده تأثراً وتقليداً. ولعل في إيراد الشاهد الآتي :

نحنُ بما عندنا وأنتَ بما عندك راضٍ الرأيُ مُختلفُ
أو في قول الآخر :

لا ترجُ خيراً ممن قضى عمرهُ وهو خسيسٌ لا يعرفُ الخيراً
خير ما يفضح نثرته تلك، ولذلك قال عنه الشيخ جلال الحنفي :
«وهو في بعض صوره يبدو مشدوداً إلى النثر شيئاً من الشد، مما يفهم منه أنه من أسبق البحور ظهوراً إلى المجالات الشعرية، وأقدمها في مضممار التطور»^(١).
فإذا كان الاقدمون لم يشيعوا استخدامه فإنّ المحدثين أشدّ نفوراً من الذين سبقوهم في الابتعاد عنه، فلا تجد منه إلا قصائد، ومقطعات قليلة، لشعراء معدودين.

٢- لا اضطراب ايقاعه، ولكونه مركباً من أكثر من تفعيلية، فضلاً عن وجود تفعيلية محرّكة الآخر من أصلها (مفعلات) فإنّ هذا الوزن لا يصلح أبداً للشعر الحر. وإن كان عدد من الشعراء قد نظموا فيه مقطعات من شعر الشطرين^(٢).

(١) العروض ٤٤٩ .

(٢) كالسيّاب ، وأحمد عبد المعطي حجازي .

تطبيقات على المنسرح

قطع الأبيات الآتية، وانسبها إلى تشكيلاتها، مبيناً ما أصابها من زحاف أو علة.

١- قال أبو فراس الحمداني :

يا حسرة ما أكادُ أحملها	آخرها مُزعجٌ وأولها
عليلاً بالشَّامِ مفُردةٌ	بات بأيدي العدى معلّها
تسألُ عذاً الركبانَ جاهدة	بأدمع ما تكادُ تُمهلهما

٢- وقال أبو العتاهية يمدحُ الرشيد:

الله بيني وبين مسؤولاتي	أبدتُ لي الصَّمدَ والملاات
لا تغفر الذنب إن أسأتُ ولا	تقبلُ عذري ولا مُواتاتي
منحتها مهجتي وخالصتي	فكان هجرانها مكافأتي
أقلقني حبها وصيّرني	أحدوثاً في جميع جاراتي

٣- وقال الحلاج :

أنا الذي نفسُة تشوقُة	لحشفيهِ عنوة وقد علقت
أنا الذي في الهموم مُهجُة	تصيحُ من وحشة وقد غرقت

٤- وقال بدر شاكر السيَّاب :

ديوان شعري يعودُ من سقره	ماضِرني لو يظلُّ في وطره
وكان في جنة فأخرجهُ	منها تجنّي الزمان في قسدره
بين العذارى يبيتُ منتقلاً	يا ليتني سائرٌ على أثره ^(١)

(١) ديوان بدر شاكر السيَّاب ٢: ١٧٥.

المقتضب

المقتضب بحرٌ مركَّب، سداسي التفاعيل في الدائرة، رباعيُّها فعليا، وزنه في الدائرة:

مفعولاتٌ مستفعلن مستفعلن مفعولاتٌ مستفعلن مستفعلن

في حين أن وزنه ، الفعلي المستعمل هو :

فاعلاتٌ مفتعلن فاعلاتٌ مفتعلن

(مفعلاتٌ) (مفعلاتٌ)

أي ما كانت فيه (مفعولاتٌ) مطوية، فضلا عن مزاحفة العروض والضرب بالطي وجوبا. والطي (زحاف) وهو حذف الرابع الساكن في (مستفعلن) فتصير (مفتعلن) ومثاله قول أبي نراس:

حاملُ الهوى تعبُ يستخففهُ الطربُ

إن بكى يحقُّ له ليس مـا به لعبُ

تضحكين لاهيئةً والمحبُّ ينتـصبُ

وتقطيعه :

حاملُة	واتعبو	يستخففُ	هطربو
/ ٥ / / ٥ /	٥ / / / ٥ /	/ ٥ / / ٥ /	٥ / / / ٥ /
- ن - ن	- ن ن -	- ن - ن	- ن ن -
فاعلاتٌ	مفتعلن	فاعلاتٌ	مفتعلن

وعلى هذا فإن ما جاء منه على غير هذا الوزن يجب أن يهمل لأنه مصنوع، مع ملاحظة أن ما هو موجود منه في الشعر المعاصر ليس إلا قصائد معدودة، لشعراء معدودين.

تعلييل و مناقشة

لما كان وزن المقتضب في الدائرة هو :

مفعولاتٌ مستفعلن مستفعلن

مفعولاتٌ مستفعلن مستفعلن

فإن تخريجهم للوزن المستعمل فعليا توسل بالفرضيات الالزامية لاقتناع المتلقي منطقيا، وإليك مرحليا تعليلهم:

١- قالوا بأنه مجزوء وجوباً، فكان الوزن :

مفعولاتٌ مستفعلن مفعولاتٌ مستفعلن

٢- ثم اشترطوا في (مستفعلن) أن تكون مطوية في العروض والضرب، فكان الوزن :

مفعولاتٌ مفتعلن مفعولاتٌ مفتعلن

ولما كانت الشواهد على هذا الوزن نادرة لكونها مصنوعة، فإنهم جَوَّزُوا دخول زحاف الطي على (مفعولاتٌ) فأصبحت (مفعلاتٌ) ثم نقلت إلى (فاعلاتٌ) المساوية لها بالحركات والسكنات، فاصبح الوزن أخيراً :

فاعلاتٌ مفتعلن فاعلاتٌ مفتعلن

وفي ظننا أن كل تلك التبريرات لا داعي لها للأسباب الآتية :

١- لما كان الخليل قد أسماه بـ «المقتضب» فمعنى ذلك أنه اقتضب (أي اقتطع) من بحر قريب منه، وهذا البحر هو المنسرح، وحين نقول المنسرح لا نشير إلى أصله في الدائرة، وإنما إلى الوزن المستعمل منه فعليا وهو :

مفتعلن فاعلاتٌ مفتعلن مفتعلن فاعلاتٌ مفتعلن

تعليل و مناقشة

٢- فإذا ما اقتطعنا من المنسرح تفعيلته الأولى (مفتعلن) من الشطرين كأن الوزن:

فاعلاتُ مفتعلن . فاعلاتُ مفتعلن (**)

وبذلك نصل الى تفسير مقبول لتسميته كما وردت عند الخيل من غير اصطناع التبريرات، وفرضيات الجزء والمزاحفة.

(**) ذكر الدكتور عبد الله الطيب المجذوب تشكيلا آخر للمقتضب على نحو :
(هل وفي ولم) ومثل له من العبث بقوله :

طار صقـرنا جاء كلبـنا
فيكون وزنه

فاعلاتُ فعُ فاعلاتُ فعُ
ومثل له بقول شوقي :

مال واحتـجبُ وادعى الغـضبُ
ليت هاجـري يعرف السببُ

وعندنا أنَّ هذا الوزن بعيدٌ عن وزن المقتضب الذي ألحنا إليه، لأن تقطيع المجذوب جعله يقف على (فاعلاتُ)

ضَبُّ ٥/ فع	وددعلُ /٥//٥/ فاعلاتُ	جَبُّ ٥/ فع	مالَ وحَتُّ /٥//٥/ فاعلاتُ
-------------------	-----------------------------	-------------------	----------------------------------

في حين ان التقطيع السليم يجب ان يكون على (فاعلن) :

غَضَبُ ٥// فعو	وددعل ٥//٥/ فاعلن	تَجَبُّ ٥// فعو	مالَ وح ٥//٥/ فاعلن
----------------------	-------------------------	-----------------------	---------------------------

فيكون حينئذ من تشكيلات الخيب الحديثة التي نظم عليها المعاصرون، ينظر : المرشد إلى فهم اشعار العرب، ٨٨، وكذلك : شرح تحفة الخليل (٢٧٣) الذي ذكره مشيرا إليه على أنه من تشكيلات المقتضب كذلك.

امثلة على المقتضب

١- قال صفي الدين الحلي:

كَلِمًا ذَكَرْتُهُمْ	هَزَلِي لَهُمْ طَرِبُ
جِيرَةٌ بِحَيِّهِمْ	لَيْسَ يَحْفَظُ الْحَسْبُ
الْعَمَّهُودُ عِنْدَهُمْ	وَالْحَقُّوقُ تَفْتَصِبُ ^(١)

٢- وقال شوقي :

حَفَا كَأَسْهَى الْحَبِيبُ	فَهِيَ فَضَّةٌ ذَهَبُ
أَوْ دَوَائِرُ دُرٍّ	مَائِجٌ بِهِ الْبَيْبُ

٣- وقال خليل مطران :

الْقَلُوبُ وَالْمَقَلُ	هَنْ لِلْهِوَى رُسُلُ
رَبِّهَا وَأَمْرُهَا	يَقْتَضِي قَتْمَتِلُ
حَاكِمٌ مَشِيئَتُهُ	لَا تَرُدُّهَا الْحَمِيلُ

٤- وقال الأخطل الصغير:

قَدْ أَتَاكَ يَعْتَذِرُ	لَا تَسْأَلُهُ مَا الْخَبَرُ
كَلِمًا أَطْلَلْتُ لَهُ	فِي الْحَدِيثِ يَخْتَصِرُ
فِي عِيُونِهِ خَبِرُ	لَيْسَ يَكْذِبُ النَّظَرُ

٥- وقال الزهاوي:

قَدْ تَرَقَّتْ الْعَرَبُ	بِعِصْمِ ارْتَقَى الْأَدَبُ
إِنَّهُ لَنَهْضَتِهِمْ	وَحَدَّهُ هُوَ السَّبَبُ

(١) بدلالة ورواية عبد الحميد الرازي في «شرح تحفة الخليل» ٢٧٤ .

مباحث في القافية

- ١- حدود القافية
- ٢- حروف القافية
- ٣- أنواع القافية
- ٤- حركات القافية
- ٥- عيوب القافية

القافية

القافية هي مجموعة أصوات تكوّن مقطعاً موسيقياً، واحداً يتركز عليه الشاعر في البيت الأول، فيكرره في نهايات أبيات القصيدة كلها مهما كان عددها (في القوافي المفردة) أو أن يكون المقطع الموسيقي الصوتي مزدوجاً في كل بيت بين شطره وعجزه (كما في القوافي المزدوجة).

فمن القوافي المفردة قول المتنبي^(١) :

الرأي قبل شجاعة الشُّجعان	هو أولٌ وهي المحلُّ البُثْـانِي
فاذا هما اجتمعاً لنفس حُرّة	بلغت من العلياء كلَّ مكان
ولربّما طعن الفتى أقرانه	بالرأي قبل تطاعن الأقران
لولا العقولُ لكان أدنى ضيغم	أدنى إلى شرف من الأنسان

إذ ترى أنّ الشاعر وقف في البيت الأول متخذاً مركزاً^(٢) صوتياً كرّره في بقية أبيات القصيدة .

ومن القوافي المزدوجة قول أبي العتاهية :

حسبك مما تبغيه القوتُ	ما أكثّر القوت لمن يموتُ
الفقرُ فيما جاوز الكفافا	من اتقى الله رجاً وخافا
هي المقاديرُ فلمني أو فذرُ	إن كنتُ أخطأتُ فما أخطا القدرُ
لكلّ مــــا يؤذي وأن قلّ ألمُ	ما أطول الليل على من لم ينم ^(٣)

(١) ديوانه : ٢٧٣ .

(٢) لعلّ كتاب «العروض السهلة» أول من أشار إلى المركز الصوتي في القافية، لأن طبعته الأولى للجزء الثاني منه كانت في سنة ١٩٤٧ م. ومعنى هذا أن جزءه الأول أسبق ظهوراً، ينظر : ج ١ : ٧٩ .

(٣) الأغاني ج ٤ : ٣٦ .

القافية

إذ ترى أن الشاعر جعل المقطع الصوتي ^(١) مزدوجاً في البيت الواحد، بين نهاية صدره، ونهاية عجزه، ولم يكرره في بقية الأبيات، وإنما غيره حين انتقل إلى غيره.. وهكذا في بقية الأبيات، لذلك سميناها بـ«المزدوجة».

وقد اختلف العروضيون في تحديد الأصوات التي تكون القافية، فذهب الأخفش إلى «أن القافية آخر كلمة في البيت» ^(٢) وكان رأي قطرب أنها: «حرف الروي» ^(٣) في حين عدّها آخرون البيت المفرد ^(٤)، مع أن بعضاً آخر جعلها القصيدة برمتها ^(٥).

وإذا تصفحت كتب القوافي لا تعدم أن تجد آراء أخرى في حدود القافية، لكنّ الرأي السائد عندهم هو رأي الخليل فهي عنده «ما بين آخر حرف من البيت، إلى أول ساكن يليه، مع المتحرك الذي قبل الساكن» ^(٦).

ففي قول المتنبي :

يا أعدل الناس إلا في محاكمتي

فيك الخصامُ وأنت الخصمُ والحكمُ

تكون القافية على رأي الخليل «الواو، واللام والحاء والكاف، والميم، والواو» أي هي (ولحكمو) بعد اشباع حركة الميم.

(١) ينظر مباحث القافية في «موسيقى الشعر» ٢٤٦، و«فن التقطيع الشعري و القافية» ٢١٥ وما

بعدها، و«العروض بين التنظير والتطبيق» ١٣٧.

(٢) كتاب القوافي للأخفش، ٣.

(٣) كتاب القوافي للتنوخي، ٣٦.

(٤) نفسه، ٣٢-٣٧.

(٥) القوافي للأخفش، ٤٢ وما بعدها.

(٦) نفسه، ٨.

القافية

ولم نر في كتب العروض ما يشير إلى حدود أخرى للقافية عند الخليل غير ما ذكر .. باستثناء «كتاب القوافي» للتنوخي، الذي يورد رأياً آخر قائلاً: «القافية على قول الخليل الآخر ما بين الساكنين الأخيرين من البيت، مع الساكن الأخير فقط»^(١). ومعنى هذا أن حدود القافية في بيت المتنبي السابق ستكون (حكمو) ... وعلى وفق هذا التعريف الأخير قسم التنوخي وغيره القوافي خمسة أضرب. ولما كنّا نسمي القوافي على نحو هذا التقسيم فنقول: قافية المتكاوس، أو المتراكب^(٢)، وغير ذلك فإنّ علينا أن نلتزم رأي الخليل الثاني أيضاً في توجيه الدارسين، مع عدم إهمال الأول، حتى نقف في يوم قادم إن شاء الله على أسباب ذينك الحدين المختلفين، وإن كنّا نظنّ أنّ الحديث عن حروف القافية لا يكون بغير التعريف الأول، في حين أن الحديث عن أنواع القوافي يلزم إيراد التعريف الثاني.

(١) كتاب القوافي للتنوخي تح: د. عوني عبد الرؤوف . ٢٨ .

(٢) سياطي تفصيل ذلك .

حروف القافية

حروف القافية ستة هي :

١- الروي :

وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، ويلزم تكراره في كل بيت منها في موضع واحد، هو نهايته، وإليه تنسب القصيدة، فيقال: لامية، أو ميمية، أو نونية، وغير ذلك، مثل قول المتنبي :

يا أخت خير أخ يا بنت خير أب كناية بهما عن أشرف النسب
فالبناء هو حرف الروي، وقد التزمه الشاعر في نهاية الأبيات الأخرى كلها.
والروي إذا كان متحركا كما في البيت السابق يسمى «مطلقا» أما إذا كان ساكنا، فهو «المقيّد» كما في قول أحمد شوقي :

عالجوا الحكمة، واستشفوا بها وأنشدوا ما ضلّ منها في السّير
وأقرأوا آداب من قبلكم ربّما علم حيّا من غبر
واغنموا ما سخّر الله لكم من جمال في المعاني والصّور
واطلبوا العلم لذات العلم، لا لشهائدات وآراب أخسر^(١)

٢- الوصل : هو حرف مدّ (الألف، أو الواو، أو الياء) ناشئ عن اشباع حركة الروي في القوافي المطلقة.. أو هاء تلي الروي المطلق. ففي قصيدة شوقي السابقة لا يوجد (وصل) لأن القافية مقيّدة... وإليك توضيح ماهية الاشباع .

١- فالألف لا يكون ما قبلها إلا مفتوحاً ، كقول جرير :

إذا غضبت عليك بنو تميم حسبت الناس كلّهم غضابا

(١) قصيدة «انتحار الطلبة» مج ١ : ١٢٨ .

حروف القافية

٢- الواو لا يكون ما قبلها إلا مضموماً، كقول الشريف الرضي:

واللحم أوقاتٌ وللجهل مثلها ولكن أوقاتني إلى اللحم أقربُ
وكقول الآخر :

أبكي الذين إذاقوني مودتهم حتى إذا ايقظوني للهوى رقدوا

٣- والياء لا يكون ما قبلها إلا مكسوراً، كقول المعري:

رُبَّ لحدٍ قد صار لحداً مراراً ضاحكٍ من تزاحم الأضدادِ

. فالوصل في المثال الأول هو الألف في (غضابا) والوصل في المثال الثاني هو الواو الناشئة من اشباع حركة الباء (الضمة) (أقربو) وكذلك واو الجماعة في (رقدوا)^(١).

والوصل في المثال الثالث هو الياء الناشئة عن اشباع كسرة الدال (الاضدادي)، أمّا إذا كان الوصل هاء، (في القوافي المطلقة) فيشترط أن يكون ما قبلها متحركاً^(٢)، وهذه الهاء قد تكون :

أ- ساكنة، كقول شوقي في النحلة :

مخلوقةٌ ضعيفةٌ من خلقٍ مُـصـوِّرةٍ
يا مـا أـقلَّ مُـلـكـهـا ومـمـا أـجـلَّ خـطـره

ب- او متحركة مفتوحة : كقول أبي العتاهية يؤنب نفسه :

بليتُ بنفسٍ شرّ نفسٍ رأيتها بجرحٍ تمادى بي إذا ما نهيتها

(١) والضمائر الساكنة بوجه عام لا تصلح أن تكون رويًا: فالف الاثنين، وواو الجماعة المضموم ما قبلها، وياء المخاطبة أو المتكلم المكسور ما قبلها لا يجيء شيء منها رويًا، ينظر (شرح تحفة الخليل) ٣١٢ .

(٢) فإذا كان ما قبلها ساكنًا فإنّ الهاء ستكون رويًا.

حروف القافية

جـ- أو متحركة مضمومة، كقول المتنبي :

فلا مجد في الدنيا لمن قلَّ ماله ولا مال في الدنيا لمن قلَّ مجده

د- أو متحركة مكسورة، كقول الرصافي في «معتك الحياة» :

فلا عيش في الدنيا لمن لم يكن بها قسديرا على دفع الأذى والمكاره

٣- الخروج : حرف مد ينشأ عن اشباع حركة هاء الوصل. ومعنى هذا أن

الخروج لا يكون إلا بشرطين:

أ- أن يكون الوصل الذي يلي الروي المطلق هاء.

ب- أن تكون هذه الهاء متحركة .

كما في قول ابن زريق (على ما ينسبون) :

لا تعذليه فإن العذل يولعه قد قلت حقاً ولكن ليس يسمعه

وقول أبي العتاهية :

ترك الأحبّة بعده يتلذذون بماله

وقول كشاجم :

أرتك يد الغـيث آثـارها وأعلنت الأرض أسرارها

فإننت ترى في بيت ابن زريق خروجاً بإشباع ضمة الهاء (يسمعهو) حتى

تولد منها واو ممدودة، وفي بيت أبي العتاهية خروجاً بإشباع كسرة الهاء (بما لهي)

حتى تولد منها ياء ممدودة، وفي بيت كشاجم خروجاً بإشباع فتحة الهاء

(أسرارها) حتى تولد منها ألف ممدودة .

حروف القافية

ففي بيت ابن زريق تكون :

العين : هي حرف الروي.

الهاء : حرف الوصل.

الواو الناشئ عن اشباع الضمة : خروج.

وفي بيت أبي العتاهية :

اللام : روي.

الهاء : وصل.

الياء الناشئة عن اشباع الكسرة : خروج.

وفي بيت كشاجم :

الراء : روي.

الهاء : وصل.

الالف الممدودة الناشئة عن اشباع فتحة الهاء : خروج .

٤- الرُدف (*) : حرف مدّ او حرفاً لين ساكن قبل الروي مباشرةً، (أي من غير فاصل) سواء اكان الروي مطلقاً، أم مقيداً .

وقولنا حرف مدّ يعني أنّه إمّا أن يكون الحرف ألفا - وأمّا أن يكون واواً، أو ياءً .. ففي قول أبي العلاء :

سرّ ان استطعتَ، في الهواء رويداً	لا اختيالاً على رُفات العبادِ
ربّ لحْدٍ قد صار لحْداً مراراً	ضاحك من تزامم الاضدادِ
ودفين على بقسسايا دفينٍ	في ظويل الازمان والأبادِ

(*) إذا كان الردف حرف مدّ (الالف، أو الواو، أو الياء) فإنه يقع بعد حركة تجانسة، أما إذا كان الردف حرف لين (الواو، أو الياء) فإنه يكون ساكناً ويقع بعد حركة لاتجانسة

حروف القافية

يكون الردف هنا هو الالف، وهو حرف مدّ. ويجب أن يلتزم في القصيدة كلها، وفي قول أبين الدّمينّة :

وَأَخَذُ مَا أَعْطَيْتَ عَفْوَاً وَأَنْتَنِي
لَأُزَوِّرَ عَمَّامَا تَكْرَهَيْنِ هَيْبُوبُ
فَلَا تَتْرَكْنِي نَفْسِي شِعَاعاً فَإِنَّهَا
مَنْ الْوَجْدِ قَدْ كَادَتْ عَلَيْكَ تَذُوبُ
وَلَنِّي لَا سَتَحْيِيكَ حَتَّى كَأَنَّمَا

عَلَيَّ بظَهْرِ الْغَيْبِ مِنْكَ رَقِيبُ (١)

يكون الرّدْف هو الواو، وهو حرف مدّ أيضاً، في البيتين الاول والثاني وقد لاحظت أن أبين الدّمينّة جعل الرّدْف في البيت الثالث ياءً، في حين كان الرّدْف في البيت الاول والثاني واواً، ومتى كان الردف واواً أو ياء جاز أن يتعاقبا ومثله قول الرصافي :

مَا بَالُ نَفْسِي إِذَا اهْتَزَّ السَّرُورُ بِهَا يَكُونُ لِلْحُزْنِ فِيهَا بَعْضُ تَلْوِينِ
فَرَبِّ صَوْتِ غِنَاءٍ رُحْتُ مَبْتَعَثًا بَيْنَ السَّرُورِ بِهِ أَثَاتُ مُحْزُونِ
إِذَا عَاقَبَ بَيْنَ الْيَاءِ فِي الْبَيْتِ الْأَوَّلِ، وَالْوَاوِ فِي الثَّانِي وَكِلَاهُمَا حَرْفٌ مَدٌّ مِنْ
غَيْرِ أَنْ نَحْسَبَ بَأْيَ نَشَازٍ نَغْمِي .

وَأَمَّا إِذَا كَانَ الرّدْفُ حَرْفَ لَيْنٍ، فَلَا يَجُوزُ أَنْ يَتَعَاقَبَا. وحرف اللين هو الياء الساكنة ، أو الواو الساكنة إذا وقعت قبل الروي ..

فَمَنْ مَجِيءُ يَاءِ اللَّيْنِ رَدْفًا قَوْلَ الْمُعَرَّبِيِّ عَلَى لِسَانِ بَائِعٍ دَرَعٍ :
مَنْ يَشْتَرِيهَا وَهِيَ قَضَاءُ الذَّلِيلِ كَأَنَّهَا بِقَسِيَّةٍ مِنَ السَّيْلِ
عَيْبَتُهَا مُحْسُوبَةٌ، اثَرُ الْخَيْلِ مَسْرَادَةٌ مَمْلُوءَةٌ مِنَ الْغَيْلِ

(١) ديوان الحماسة ، ٤٢٤ .

حروف القافية

ومن مجيء الواو ردفا قول رويشد الطائي: (١)
يا أيها الراكبُ المزجي مطيئتهُ سائلُ بني اسدٍ ما هذه الصَّوْتُ
وقل لهم بادروا بالعدوِّ والتمسوا قولا يُبرِّئكم أني أنا الموتُ
هـ- التأسيس :

هو ألف يفصل بينها وبين الروي حرفاً متحرك لا يلتزم، ولكن حركته
تلتزم.

ومعنى هذا أن «التأسيس» يقع قبل الروي أيضاً (الزدف) إلا أنه لا يقع قبله
مباشرة، وإنما يفصل بينهما حرفاً صحيحاً متحرك .. وهذا الحرف لا يلتزم، لكن
حركته تلتزم، كما أن التأسيس لا يكون غير حرف (الألف) الساكن ..

ففي قول الرصافي :

سيوفٌ لحاظٍ أم قسيٌ حواجِبِ تريشٌ إلى قلبي سهام المعاطِبِ
وربَّ كعابٍ أقبلت في غلائِلِ وقد لاح لي منها حلِي الترائبِ
لها جيدٌ ظبي، واعتدالٌ وشيجةٍ وعينٌ مهابةٍ وائتلاقُ الكواكبِ
ولا عيب فيها غير أن أولي الهوى ينادونها في الحسن بنت العجائب (٢)

نلاحظ أن حرف التأسيس (الألف) لم يقع قبل الروي (الباء) مباشرة، وإنما
فصل بينهما حرف صحيح متحرك بالكسر هو في البيت الأول (الطاء) وفي الثاني
(الهمزة) وفي الثالث (الكاف) وفي الرابع (الهمزة) .. وهكذا، فالشاعر لم يلتزم هذا
الحرف، لكنه التزم حركته، فحركة هذا الحرف (وهي الكسر) التزمت في جميع
الآبيات.

(١) ديوان الحماسة ، ٥٤ .

(٢) ديوان الرصافي ، الجزء الرابع ٢٤٣ .

حروف القافية

ومثله قول جميل بثينة :

وإني لأرضى من بُثينة بالذي لو أبصره الواشي لقرت بلابله
بلا، وبأن لا أستطيع وبالمنى وبالأمل المرجو قد خاب آمله
وبالمنظرة العجلى وبالحول تنقضي وأخبره لا نلتقي وأوائله^(١)

فحرف الروي هو اللام المضمومة

والتأسيس : هو الألف .

والهاء الساكنة : هي الوصل .

ونلاحظ أن الشاعر قد التزم بحركة الحرف الصحيح الذي فصل بين التأسيس والروي، دون الالتزام بالحرف نفسه، وهذا الحرف يسمى بـ «الدخيل» .

٦- الدّخيل : وهو الحرف الصحيح المتحرك الذي يفصل بين ألف التأسيس والروي، وهو لا يلتزم، وإنما تلتزم حركته .

ففي قول المتنبي :

ومن عرف الأيام معرفتي بها وبالناس روى رمحه غير راحم
فليس بمرحوم إذا ظفروا به ولا في الردى الجاري عليهم بآثم
يكون الروي : الميم .

ويكون التأسيس : الألف .

ويكون الدّخيل : ألحاء في الأول ، والثاء في الثاني .

ويكون الوصل : الياء الناشئة عن اشباع الميم المكسورة (راحمي) .

وليس في البيت ردف، لأن الردف والتأسيس لا يلتقيان في بيت شعري . كما أن التأسيس لا يكون إلا ألفاً، في حين يكون الردف (ألفاً، أو واو، أو ياء) .

(١) الاغاني ج ٨ : ١٠٥ .

أنواع القافية

قسّم العروضيون القافية على وفق عدد حركاتها في البيت أو في الشطر خمسة أضرب هي:

١- المتكاوس (بكسر الواو)

٢- المتراكب (بكسر الكاف)

٣- المتضادك (بكسر الراء)

٤- المتسواتر (بكسر التاء)

٥- المترادف (بكسر الدال)

ومسوّغ هذا التقسيم كما نرى هو تعريف الخليل الثاني لحدود القافية من أنّها «ما بين الساكنين الأخيرين من البيت، مع الساكن الأخير فقط»^(١) لأننا لو أخذنا بتعريف الخليل الأول اختلفت قافية البيت الواحد عند التحليل، لأن القافية في التعريف الأول تزيد على القافية في التعريف الثاني بحرفين، اذ ذهب الخليل في تعريفها إلى أنّها «ما بين آخر حرف من البيت، إلى أول ساكن يليه، مع المتحرك الذي قبل الساكن»^(٢).

وفيما يأتي تفصيل لكل نوع :

المتكاوس:

وهي القافية التي يفصل بين ساكنيها أربعة متحركات، كما في قول العجّاج في هذا الشطر :

قد جَبَرَ الدَيْنَ الإلهُ فَجَبَرُ

فقوله «هُفَجَبَرُ» هو القافية^(٣)

ومثالها ايضاً قول أبي العتاهية :

ومنْ اذا ريبُ الزّمانِ صدّعتْ

(١) القوافي للتنوشي، ٢٨ .

(٢) القوافي للأخفش، ٦٠ .

(٣) القوافي للتنوشي، ٣٩ .

أنواع القافية

فقوله «نصدعك» هو القافية .. على أن نلاحظ في هذا الضرب «المتكاوس» ما يأتي:

١- أنه قليل جداً، وأمثله نادرة، وسبب ذلك أنه لا يجيء إلا إذا أصيب ضرب الرجز بزحافي الخبن والطبي معاً، فتتحول تفعيلته من «مستفعِلن» إلى «فَعِلْتُنْ» وهي تساوي بالحركات والسكنات (٥ / / / /)

٢- على الرغم من أن وحدة القافية في القصيدة أمرٌ لازم، فإنَّ هناك حالات تسمح باجتماع أكثر من نوع واحد في القافية الواحدة، وهذا ينطبق على الأنواع الأخرى، فقد تجد مع ضرب المتكاوس، قافية المتراكب، أو المتدارك ..

المتراكب :

وهي القافية التي يفصل بين ساكنيها ثلاثة متحركات، كما في قول أبي العلاء،:

منك الصدودُ، ومنى بالصدودِ رضى

من ذا عليّ بهـذا، في هواك قـضى ؟

بي منك ما لو غدا بالشمس ما طلعتُ

من الكآبة، أو بالبرق مساومضنا

إذا الفتى ذمَّ عيشاً في شبيبته

فما يقولُ، إذا عَصِرُ الشَّبابِ مَضَى^(١) ؟

فقوله (درضى) و (ك قضى) و (وَمَضَا) و (بِمَضَى) قواف موحدة، من (المتراكب) وهي تساوي بالحركات والسكنات (٥ / / / /).

المتدارك :

وهي التي يفصلُ بين ساكنيها متحركان، كما في قول الرصافي :

(١) سقط الزند ، ٢٠٨ .

أنواع القافية

همم الرجال مقيسة بزمانها وسعادة الاوطان في عُمُرانها
 وأساس عمران البلاد تعاون متواصل الأسباب من سَكَّانها
 وتعاون الاقوام ليس بحاصل الا بنشر العلم في أوطانها
 فقولهُ (نَها) في كل الاشطر المقفاة هو القافية، وتساوي بالحركات والسكنات (٥//).

المتواتر: وهي التي يفصلُ بين ساكنيها متحرك واحد: كقول علي الياسري:

تجادلني فيغريها الجدال قصائدُ كان لي منها وصال
 سجدتُ على يديها بابتهال فوصلى فوق وجنتها الدلال
 ركبتُ لها دماء القلب مُهرأ فاسرجها على شفتي الحال
 عصيُ الشعر اصدقه مقالاً وقد يلوي الشفاف ولا يُقال
 كمثل النجمة العليا تزهو تراها العينُ لكن لا تطال
 فقولهُ (لُو) في كل الأبيات هو قافية المتواتر، وتساوي بالحركات والسكنات (٥/).

المترايف:

وهي التي لا يفصلُ بين ساكنيها فاصل، كقول سعيد الزبيدي:

لوجئتني من قبل حين أطفأت بي عطش السنين
 وأثرت من بين الضلوع القلب يخفق بالحنين
 وأعدتني والعمم رقْد شد السرى للأربعين
 فتأملني وجهي وعيني واقصرني مما تنظرون
 قد أورق اليوم الهوى لما رأيتك تبسمن
 فقولهُ (ين) في كل الأبيات هو قافية المترايف

وتساوي بالحركات والسكنات (٥٥) لأن فيها سكونين قد ترادفا .

أنواع القافية

لوعدنا الآن إلى الملاحظة الثانية من ضرب «التكاوس» وأردنا أن نمثل لتلك الحالات التي تسمح باجتماع أكثر من نوع واحد في القافية الواحدة. لما وجدنا افضل من رجزية أبي العتاهية :

إِنْ أَخَاكَ الصَّدَقَ مِنْ كَانَ مَعَكَ
وَمَنْ يَضُرُّ نَفْسَهُ لِيَنْفَعَكَ
وَمَنْ إِذَا رَيْبُ الزَّمَانِ صَدَعَكَ
شَتَّتَ فِيهِ شَمْلُهُ لِيَجْمَعَكَ^(١)

ففي الأول قافية المتراكب (/ / / ٥) وهي (نمعلك)

وفي الثاني قافية المتدارك (/ / ٥) وهي (فعك)

وفي الثالث قافية المتكاوس (/ / / / ٥) وهي (نصدعك)

وفي الرابع قافية المتدارك (/ / ٥) وهي (معك)

وبهذه الاشطر يكون الشاعر قد جمع ثلاثة أضرب في قصيدة واحدة، وذلك لأن تفعيلة (مستفعلن) .

في الشطر الأول أصيبت بالطي فصارت (مفتعلن)

وفي الثاني أصيبت بالخبن فصارت (مفاعلن)

وفي الثالث أصيبت بالخبن والطبي معا كما اسلفنا فصارت (فعلتن)

وفي الرابع أصيبت بالخبن فقط، فصارت (مفاعلن)

وهكذا مع كل قصيدة نجدها تسمح باجتماع أكثر من نوع واحد من هذه الاضرب.

(١) شرح ديوان أبي العتاهية، ١٩٠. وقد استشهد بها في تحفة الخليل أيضا، ص ٣٤٤

حركات القافية

حركات القافية ست: المجرى، والنفاذ، والتوجيه، والاشباع، والحدو، والرّس.

١- المجرى : حركة حرف الروي، سواء أكانت هذه الحركة كسرة، أم فتحة أم ضمة .

فالكسرة مثل قول امرئ القيس :

قفنا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل

والفتحة كقول شوقي :

وما نيل المطالب بالتسمي ولكن تؤخذ الدنيا غلابا

والضمة كقول الرصافي يصف حارة اجتاحتها حريق فتركها قاعاً صاففاً :

ما للديار تراءى وهي اطلال هل خفّ بالقوم عنها اليوم ترحال

فالالف : ردف

واللام : روي

والضمة : مجرى

والواو المتولدة من اشباع الضمة : وصل .

٢- النفاذ :

حركة هاء الوصل، سواء أكانت كسرة، أم فتحة، أم ضمة. (أي أنّ الهاء وصل لا روي)

فمثال الكسرة قول صالح بن عبد القدوس :

لن يبلغ الأعداء من جاهل ما يبلغ الجاهل من نفسه

حركات القافية

٣- التوجيه:

حركة الحرف الذي يسبق الرويَ المقيدَ (الساكن) ^(١) كما في قول أبي العلاء:
تعاطوا مكاني، وقد فتُّهُمُ فما أدركوا غير لُحِ البصرُ
وقد نبَّحُوني، وما هجَّتْهُمُ كما نبَّحَ الكلبُ ضوء القمرُ
فالراء . ر وي مقيد

وفتحة الصاد، في (البصر) وفتحة الميم في (القمر): توجيه.

٤- الاشباع :

حركة الدخيل، سواء أكانت كسرة، أم فتحة، أم ضمة (والضمة قليلة جداً ونادرة)

فمثال الكسرة قول المعري :

ولما رأيتُ الجهل في الناس فاشياً
تجاهلتُ حتى ظنَّ أنني جاهلُ
فوا عجباً! كم يدَّعي الفضل ناقصُ
ووا اسفأ! كم يُظهرُ النقص فاضلُ
فكسرة الهاء في جاهل وكسرة الضاد في (فاضل) اشباع.

ومثال الفتحة قول ابن المعتز :

إذا كنت ذا ثروة من غنى
فأنت المسوَّد في العالم

ففتحة اللام في (العالم) اشباع.

(١) ورأى التنوخي أنَّ التوجيه له موضعان: المقيد، والمطلق، وهو بهذا يخالف العروضيين، لأن الروي إذا كان مطلقاً (متحركاً) فليست الحركة قبله توجيهاً ينظر: القوافي للتنوخي، ١٠٦.

حركات القافية

ومثال الضمة قول الشاعر .

وخرجت مائلة التجاسرُ

بعد قوله :

قومي علواً قدما بمجدٍ فاخرٍ

لمع القطا تأتي لخمس باكرٍ^(١)

وواضح أن اختلاف الحركة من الكسر إلى الضم عيب، وقد أوردناه للتمثيل

ليس غير .

٥- الحذو :

حركة الحرف الذي قبل الرّدْف . ويكون ضمة قبل الواو، وكسرة قبل الياء

(ويمكن أن يتعاقبا في قصيدة واحدة) كما في قول محمد حسين آل ياسين :

زمنٌ مضى والفكرُ يهدرُ بالرؤى درأ من المنظوم والمنثور

لم أبق من غرضٍ يقالُ بحقه إلا وقلتُ به، بلا تقْـتِيرٍ^(٢)

حيث جمع بين الضم قبل الواو، في ثاء (المنثور) وبين الكسر قبل الياء في تاء

(التقْـتِير)

ومثله قول الدكتور المرحوم جليل رشيد يرثي خليل السامرائي :

هذي تباريحي، وتلك شجوني شُرقتُ بهن معازفي ولحْـسوني

أشدو بها شدو الحمائم في الرُّبى لا فرق بين أنينها، وأنيني

ففي قافية الشطر الثاني :

النون : روي

والواو : ردْف

(١) الأبيات برواية الاخفش في قوافيه ، ٤٤ .

(٢) ديوان آل ياسين ، محمد حسين آل ياسين ، ١٦٦ .

حركات القافية

وضمة الحاء في (لحُونِي) حذو، وكذلك الحال في قافية الشطر الاول. أما في البيت الثاني ، فإن النون : روي .
والياء : ردف .

وكسرة النون الاولى في (أَنِينِي) حذو .
ويكون الحذو قبل الألف فتحة، وليس غيره شيء كما علمت
ومثاله قول عبد الرزاق عبد الواحد :
هذه حيسرتي .. وهذا اضطرابي
أمهليني ، فأنت تدرين مابي
كلُّ زهو العراق بين ضلوعي
ودموعُ العراق في أهدابي^(١)

ففي (اضطرابي) وهي كلمة الروي :

الياء : روي

الألف : ردف

فتحة الراء : حذو .. وكذلك الحال في بقية القوافي .

٦- الرّس:

حركة الحرف الذي قبل ألف التأسيس ، ولا تكون هذه الحركة غير الفتحة ،
لأنها حركة ثابتة لمناسبة الألف والرّس هو الثّبات (*) .

(١) قصيدة «دموع البكاء» ديوان ياسيد المشرقين يا وطني ، ١١٨ .

(*) يرى الدكتور طارق الجنابي «أنّ الرّس مصطلح مفتعل، إذ لا يكون ما قبل الألف إلا فتحة، حتّى زعم معاصرون أنّ لا فتحة» من حديث خاص مع المؤلف في ١٩٨٨/٩/٢٠ .

حركات القافية

ومثاله قول أحمد الصافي النجفي :

إنّي أرى الاصلاحَ خيرَ عبادةٍ تلقى المماتَ بها بوجهٍ باسمِ
هل من نبيٍّ في الزوايا، ساكنٌ أو عاشٍ والطاغينَ عيشَ مُسالمِ
إنّ العبادةَ أن تموتَ مجاهداً وتموتَ في سراحِ الجهادِ الدائمِ

فلو حللنا كلمة الروي في البيت الثالث لكانت .

الميم : روي .

كسرة الميم : مجرى .

حرف الهمزة : دخيل .

كسرة الهمزة : اشباع (لأنها حركة الدخيل) .

حرف الألف تأسيس .

فتحة الدال قبل ألف التأسيس : الرّس .

حرف المد، الياء الناشئ عن اشباع كسرة الميم في (الدائم) : وصل .

القافية : متدارك (// ٥) لأنها (ثمي) .

عيوب القافية

لما كان العروضيون قد وضعوا حدوداً للقافية، وبيّنوا حروفها، وسمّوا حركاتها، فإنّ معنى ذلك أنهم وضعوا للقافية ضوابطها التي يجب أن يترسّمها الشاعر في نظمه، ويلتزم بها، لأنها مستقرة من شعر العرب وإلا فأنه سيقع في عيوب إيقاعية لا يرتضيها حسه المرهف.

وعيوب القافية على وفق ما يري العروضيون قسمان : الأول يتعلق بالروي، والثاني بما قبل الروي، وهي :

١- الإقواء (*) :

وهو اختلاف حركة حرف الروي (المجرى) بكسرة مرّة، وضم في أخرى، كما في قول النابغة الذبياني:

من آل مية رائح أو مُغتدي	عجلان ذا زاد وغير مُزودٍ
زعم البسوارح أن رحلتنا غدا	وبذاك خبرنا الغرابُ الاسودُ

فحركة الروي (وهو حرف الدال) في البيت الأول تختلف عن حركة الروي (الدال) في البيت الثاني، ففي الأول كانت بالكسر، في حين كانت في الثاني بالضم.

٢- الإيطاء :

وهو إعادة كلمة الروي بلفظها ومعناها قبل مرور سبعة أبيات على

(*) ومنه الإصراف، وهو اختلاف حركة حرف الروي بين الفتح والكسر، أو بين الفتح والضم، ينظر: الكافي للتبريزي، ١٦٠، و«فن التقطيع الشعري والقافية»، ٢٧٧. و«شرح تحفة الخليل» ٣٦٦ ومثال الأول قول الشاعر :

ألم ترني رددت على ابن ليلى	منيححتة فمجلتُ الاداء
وقلت لشحاته لما اتتنا	رمائك الله من شاة بداء

ومثال الثاني قول الآخر :

أريتك إن منعت كسلام يحيى	أتمنعني على يحيى البكاء
ففي طرفي على يحيى سهاد	وفي قلبي على يحيى البلاء

عيوب القافية

استخدامها مثل قول الشاعر :

أبى القلب إلا أن تزيد بلابله

وتهتاج من ذكر الحبيب بلابله^(١)

إذ كرر الشاعر (بلابله) بلفظها ومعناها في بيت واحد.

أو كقول الراجز .

يا رب إني رجل كـمـا تـرى على قـلـوص صـعـبة، كما تـرى

أخاف أن تصر عني كما تـرى^(٢)

فإذا أعيدت كلمة الروي بلفظها مع اختلاف في المعنى لم يكن ذلك ايطلاء، كما في قول الشاعر .

لا تصنع العرف إلى مائق فكل ما تصنعه ضائع

ما ضاع معروف لدى أهله ذلك مسسك أبدا ضائع^(٣)

لأن ضائع في البيت الأول بمعنى المفقود، في حين أنه في البيت الثاني بمعنى المنتشر.

٣- التضمن :

هو أن تتعلق قافية البيت الأول بالبيت الثاني^(٤)، ليتم المعنى. أو هو تمام وزن البيت قبل تمام المعنى^(٥)، أو هو تأخير معنى بيت إلى آخر^(٦).

(١) استشهد به المبرد في «القوافي» وما اشتمت القابها منه، تحقيق د. رمضان عبد التواب، ١٢ .

(٢) استشهد به القاضي التنوخي في «كتاب القوافي» ١٥٢ . القلوص: الانثى الطويلة القوائم من الإبل الشابة.

(٣) البيت لحمد بن علي الهراش، وقد استشهد به عبد الحميد الراضي في «شرح تحفة الخليل» ٣٧٣ . والمائق : الأحمق .

(٤) كتاب الكافي للخطيب التبريزي، ١٦٦ .

(٥) القوافي للتنوخي، ١٦٣ .

(٦) القوافي للمبرد، ١٢ .

سيوب القافية

كقول النابغة :

وهمُ وردوا الجفارَ على تميمٍ وهم أصحابُ يومِ عُكاظٍ إنِّي
شهدتُ لهمُ مواطنَ صادقاتٍ وثقنَ لهمُ بحُسنِ الظنِّ مني^(١)
إذا اعتمدت قافية البيت الأول على بداية البيت الثاني لإكمال المعنى الذي أرادهُ
الشاعر .. ومثله قول الآخر :

يا ذا الذي في الحبِّ يلحى أما والله لو حُملتَ منه كما
حُملتُ من حُبِّ رخصيمٍ لما لُمتَ على الحبِّ فذرني وما
أطلبُ إنِّي لستُ أدري بما قتلتُ إلا أننِّي بينمما
أنا ببابِ القصرِ في بعضِ ما أطلبُ من قصرِهِمُ إذ رمى
شبهُ غزالٍ بسهامِ فما أخطأ سهماهُ ولكنمما
عيناهُ سهماً لهُ كلما أراد قتلي بهما سلماً^(٢)

وهذه المقطوعة لا تعتمد في بنائها على وحدة البيت، وإنما على وحدة
الموضوع، لذلك عيَّب على شاعرها تعلق أبياتها الواحد بالآخر لغرض تقديم المعنى
كاملاً، لأنهم يريدون أن يكون كل بيت مستقلاً بمعناه، لكي يشيروا إلى بيت
القصيد، إذا دعتهم الحاجة إلى ذلك .. وتلك آراء أغلب النقاد القدامى ..

أمّا اليوم، فلإن هذا يعدُّ مرغوباً فيه، لأنّه يدلُّ على أن الشاعر يقدم وحدة
عضوية كاملة غير مقطعة؛ من هنا كانت القصيدة المدوّرة عند شعراء حركة الشعر
الحر على وفق ظنهم نتيجة؛ أو استجابة لكتابة قصيدة لا يمكن تجزئتها، وصولاً
لتقديم الوحدة العضوية بقلب شكلي جديد، لكن الذوق العام ما زال غير مقتنع
بهذا الشكل، لأنه يتعب القارئ، ويحرمه متعة التأمل، لما في التدوير من عجالة
انتقالية.

(١) باختلاف الرواية في المظان.

(٢) الأبيات برواية التبريزي، ١٦٦.

سيوب القافية

ومن القصائد المدوّرة الجيدة قصيدة «الغيمة الشهباء» لسامي مهدي إذ يتوجب على المتلقي تسلّمها دفعة واحدة وصولاً لاحتواء تجربتها، ومنها :
«هي ظبيةٌ قالوا ، وقالوا غيمةً شهباءً ، واختلفوا ، ولكن ليس ثمة من رآها غيرُ
صياد فقير ، خاف أن يُغوى فاقسم أنها امرأةٌ ، رآها وهي تفتشُ الحشائش ، وهي
تقتطفُ الشقائق ، وهي تنضو ثوبها عنها ، رأى شتى مباحجها ، وقال «... وكنتُ
كالمسحور ، أدنو وهي تدنو ، حتى كدتُ .. لكنني فررتُ» «يقول فرّ..» «يقولُ فرّ..»
أجلُ فررتُ .. فررتُ» فارتعش الأميرُ «تكونُ في ركبتي غداً .. نمضي غداً للصيد»^(١)
... إلخ .

٤- السناد :

١- سناد التأسيس :

لما كان معنى السناد الاختلاف ، فإنَّ سناد التأسيس معناه اختلاف القافية
في ألف التأسيس ، وذلك بأن تكون قافية بيت مؤسسة ، وأخرى بغير تأسيس ،
ومثاله قول العجاج :

يا دار سلمى يا سلمى ثم اسلمي

فخنذف هامةً هذا العالم

فأسس الشاعرُ القافية الثانية ، في حين أنَّ الأولى غير مؤسسة .

(١) سعادة عوليس ، ١٤ .

سبب القافية

ب- سناد الردف:

وذلك بأن تكون قافية مردفة، وأخرى بغير ردف، كما في قول الشاعر^(١) :
إذا كنت في حاجة مرسلاً فأرسل حكيماً ولا توصيه
وإن باب أمر عليك التسوى فشاور لبيباً ولا تغصيه
فالاول مردف بالواو، والثاني مجرد من الردف .

ج- سناد التوجيه :

وهو اختلاف حركة ما قبل الروي في القافية للمقيدة، أي أن يجيء ما قبل
الروي مضموماً، وتارة مفتوحاً، وتارة مكسوراً، وبعضهم لا يرى ذلك سناداً^(٢) .
ومثاله قول أحمد شوقي في «انتحار الطلبة» :
وامتحان صعبته وطأة شدها في العلم استناداً نكر
لا أرى إلا نظاماً فاسداً فكك العلم وأودى بالأسر
من ضحاياها - وما أكثرها - . ذلك الكارهة في غض العُمُر^(٣)
إذ جاءت حركات ما قبل الروي بالكسر والفتح ، والضم . ونحن لا نرى في
ذلك خيراً ، لأن ذوقنا يتقبله .

(١) ينسب للزبير بن عبيد المطلب، وينسب لحسان بن ثابت، ينظر : القوافي المتنوخية هامش ص ١٥٩ .

(٢) القوافي المتنوخية ، ١٦٠ .

(٣) الشوقيات مج ١، ج ١، ١٢٦ .

د- سناد الإشباع :

وهو اختلاف حركات الدخيل، كما في قول ورقاء بن زهير :
 دمعاني زهيرٌ تحت كلِّ خالِدٍ فأقبلتُ اسعى كالعجول أبادرُ
 فشلتُ يميني يوم أضربُ خالداً ويمنعهُ مني الحديدُ المُطاهرُ^(١)
 حيث فتح (الهاء) في البيت الثاني مع أن الدخيل في البيت الأول مكسورٌ..
 ويقول التنوخي «لو كانت مع الكسرة ضمة لكان أقل من العيب»^(٢)

هـ- سناد الحذو :

وهو اختلاف حركة ما قبل الرَدَف، وهذا الاختلاف يكون عيباً في الحالات الآتية :

١- إذا اختلفت الحركة بين الفتح والكسر، كما في قول أمية بن أبي الصلت :

تخبرُك القبائلُ منَ معدٍ إذا عدّوا سعاية أولينا^(٣)
 بأننا النازلون بكل ثغسر وأنا الضاربون إذا التقينا

٢- إذا اختلفت الحركة بين الفتح والضم، كما في قول عمرو بن كلثوم^(٤)
 علينا كلُّ سابغةٍ دلاصٍ ترى تحت النجاد لها غُضُونُا
 كأن متونهنَّ متون غُدرٍ تصنفها الرياحُ إذا جرىنا

والحمد لله

(١) الأبيات برواية التنوخي، ١٥٧.

(٢) القوافي، ١٥٧.

(٣) و (٤) استشهد بها في «شرح تحفة الخليل» ٢٨٨، وقد وردت (تحت النجاد) عند التبريزي في «شرح القصائد العشر» ص ٤١٨ (فوق النجاد) السابغة : التامة من الدروع ، والدلاص : اللينة التي تزل عنها السيوف، والنجاد : حمائل السيف ، والغضون : التكسر . والمتون : الأوساط ، والغدر : جمع غدير . وجاء في (شرح القصائد العشر للتبريزي) «قال ابن السكيت : شبه الدروع في صفائها بالماء في الغدر ، وقيل . شبه تشنج الدروع بالماء في الغدير إذا ضربته الرياح فصارت له طرائق» (ص ٤١٩) .

مصادر الكتاب ومراجعته

أولاً - الكتب التراثية والمعاصرة

- الأدب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه - معروف الرصافي، قدم له وعلق عليه الاستاذان كمال ابراهيم، ومصطفى جواد، ط ٢، مط المعارف، بغداد ١٩٦٩ .
- الارشاد الشافي - وهو الحاشية الكبرى للسيد محمد الدمنهوري، على متن الكافي في علمي العروض والقوافي للقنائي .
- ط ٢، مط مصطفى البابي الحلبي، مصر ١٩٥٧ م .
- الأغاني - لأبي الفرج الاصبهاني، اعداد لجنة نشر كتاب الأغاني، الناشر. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة ١٩٧٠ (عدة أجزاء منه).
- الايقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة - د. مصطفى جمال الدين، ط ٢، مط النعمان، النجف ١٩٧٤ م .
- بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف - د. محمد عوني عبد الرؤوف، ط ٩ نشر مكتبة الخانجي، مصر ١٩٧٦ م .
- الثريّا المضيّة في الدروس العروضيّة - مصطفى الغلاييني، ط ٣، نشر المكتبة العصرية (صيدا - لبنان) د.ت .
- سفينة الشعراء - محمود فاخوري، ط ٩ الناشر، مكتبة الثقافة - حلب ١٩٧٠ م
- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية - عبد الحميد الراضي، ط ٩ مط العاني، بغداد ١٩٦٨ م .
- عبقرى من البصرة - د. مهدي الخزومي، الجمهورية العراقية، وزارة الاعلام، بغداد ١٩٧٢ م .

- العروض بين التنظير والتطبيق — اعداد: محمد الكاشف ، ود. أحمد هريدي، ود. محمد عامر . ط ١، مط المدني — المؤسسة السعودية بمصر، نشر مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٨٥ م .
- العروض ، تهذيبه واعادة تدوينه — الشيخ جلال الحنفي ، ط ١، مط العاني، بغداد ١٩٧٨ م .
- العروض السهل — اسحق موسى الحسيني ، وفائز علي الغول ، ط ١؟ طبع في بيت المقدس سنة ١٩٥٩ ، ج ١ .
- العروض والقافية في لسان العرب — عبد الوهاب محمود الكحلة ، ط ١، منشورات دار القلم ، الكويت ١٩٨٨ م .
- العقد الفريد — لابن عبد ربه الاندلسي ، تحقيق احمد امين، واحمد الزين، وابراهيم الابياري ، ط ١؟ مط لجنة التأليف والترجمة والنشر، (ج ٥)، القاهرة ١٩٦٥ م .
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده — لابن رشيق القيرواني ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد . ج ١، ط ٢، مط السعادة ، مصر ١٩٦٣ م .
- الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ — ابو العلاء المعري، تحقيق محمود حسن زناني (د.ت) .
- فن التقطيع الشعري والقافية — د. صفاء خلوصي ، ط ٣، مط دار الكتب نشر مكتبة المثنى، بيروت ١٩٦٦ م .
- فن الموسيقى في الشعر العربي ، أوزان الشعر الحر وقوافيه — د. محمود عليّ السماح، ط دار (أبو العينين) لطباعة الأوفست بطنطا — مصر ١٩٨٠ م .
- في العروض والقافية — د. يوسف حسين بكار ، ط ١؟ مط شركة الشرق الاوسط للطباعة . نشر دار الفكر ، عمان ١٩٨٤ م .

— قضايا الشعر المعاصر — نازك الملائكة ، ط ٦ ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٨١ م .

— القوافي — لأبي الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش ، تحقيق د. عزة حسن ، مط وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٠ م .

— القوافي — للأخفش ، تحقيق أحمد راتب النفاخ ، ط ١ ، مط دار العلم ، بيروت ١٩٧٤ م .

— القوافي — للقاضي أبي يعلى التنوخي ، تحقيق د. عوني عبد الرؤوف ، ط ١ ، مط الحضارة العربية بالفجالة ، نشر مكتبة الخانجي ، القاهرة ١٩٧٥ م .

— القوافي وما اشتقت القابها منه ، لأبي العباس محمد بن يزيد المبرد . حققه وقدم له وعلق عليه د. رمضان عيد التواب ، ط ١ ، مط جامعة عين شمس ، القاهرة ١٩٧٢ م .

— الكافي في العروض والقوافي — للخطيب التبريزي ، تحقيق الحساني حسن عبد الله ، ط ١ ، نشر مكتبة الخانجي ، القاهرة ، (د.ت) .

— المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعتها — د. عبد الله الطيب المجذوب ، ج ١ ، ط ١ ، مط مصطفى البابي الحلبي ، مصر ١٩٥٥ م .

— مفتاح العلوم — للسكاكي ، ط ١ ، مط الادبية بسوق الخضار القديم بمصر (د.ت) .

— موسيقى الشعر — د. ابراهيم انيس ، ط ٥ ، مط الامانة نشر مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ١٩٧٨ م .

— ميزان الشاعر في العروض والقوافي — حسن جاد حسن ، ومحمد عبد المنعم خفاجة ، ط ١ ، مط دار التأليف ، نشر دار رسائل الجيب الاسلامية ، مصر ١٩٥٢ م .

— نازك الملائكة الناقدة — عبد الرضا علي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٥ م .

ثانياً - الدواوين والمجموعات الشعرية :

- إلحاقاً بالموت السابق - عبد الرزاق الربيعي ، منشورات آمال الزهاوي ، بغداد ١٩٨٧ م .

- اشرة الجحيم - عبد الأمير الحصري ، ط ١ ، مط الغري الحديثة ، النجف ١٩٧٤ م .

- الأعمال الشعرية (١٩٦٤ - ١٩٨٥) - حسب الشيخ جعفر ، ط ١ ، مط دار الحرية منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، الجمهورية العراقية ، بغداد ١٩٨٥ م .

- الأعمال الشعرية (١٩٦٥ - ١٩٨٥) - سامي مهدي ط ١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٦ م .

- الأعمال الشعرية الكاملة - أمل دنقل ، ط ٢ ، دار العودة ، بيروت ومكتبة مدبولي ، القاهرة ١٩٨٥ م .

- الأعمال الشعرية الكاملة - نزار قباني ، ج ١ ، ط ١٠ ، منشورات نزار قباني ، بيروت ١٩٨٠ م .

- إنَّ بي رغبة للبكاء - أحمد ضيف الله العواضي ، ط ٢ ، دار الكرمل ، عمان ١٩٩٤ م .

- حداداً على ما تبقى - عبد الرزاق الربيعي ، مط الأديب البغدادية ، ١٩٩٣ م .
- الدرر الخوالي من اشعار الإمام الغزالي - تقديم وجمع جميل ابراهيم حبيب ط ١ ، مط القادسية ، بغداد ١٩٨٥ م .

- دروب الضباب - صالح الظالمي ، ط ١ ، مط الأديب البغدادية ، بغداد (د.ت) سلسلة ديوان الرابطة .

- ديوان أبي ماضي شاعر المهجر الأكبر - تقديم جبران خليل جبران ، تصدير د. سامي الدَّهان ، الدراسة للشاعر زهير ميرزا ، ط ٢ ، دار العودة ، بيروت ١٩٨٦ م .

- ديوان آل ياسين - محمد حسين آل ياسين ، ط ١ ، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، وزارة الثقافة والاعلام ، الجمهورية العراقية، بغداد ١٩٨٤ م.
- ديوان آل ياسين - محمد حسين آل ياسين ، الجزء الأول، مط دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٧ .
- ديوان بلند الحيدري - ط ٢ ، دار العودة ، بيروت ١٩٨٠ م .
- ديوان بدر شاكر السياب - ط ١ ؟ المجلد الأول، دار العودة ، بيروت ١٩٧١ م.
- ديوان الجعفري - صالح بن عبد الكريم، بن جعفر كاشف الغطاء، جمعه، وحققه واشرف عليه : د. علي جواد الطاهر، وثائر حسن جاسم . ط ١ ، مط دار الحرية، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية ، بغداد ١٩٨٥ م
- ديوان الحلاج - الحسين بن منصور بن محمد البيضاوي، صنعة واصلة ابو طريف كامل مصطفى الشبيبي، ط ٢ ، مط دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد ١٩٨٤ م.
- ديوان الحماسة - لأبي تمام حبيب بن أوس الطائي، تحقيق د. عبد المنعم أحمد صالح، ط ١ ؟ منشورات وزارة الثقافة والاعلام، (سلسلة كتب التراث) بغداد ١٩٨٠ م.
- ديوان الرصافي - شرح وتعليقات مصطفى علي، (ج ١ - ج ٥) ط ٢ ، منشورات دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد ١٩٨٦ م.
- ديوان عبد العزيز المقالح - ط ١ ؟ دار العودة ، بيروت ١٩٨٦ م .
- ديوان عبد الوهاب البياتي - المجلد الأول ، ط ١ ؟ بيروت ١٩٧١ م .
- ديوان علي الشرقي جمع وتحقيق ابراهيم الوائلي ، وموسى الكرياسي، ط ١ ، مط دار الحرية، بغداد ١٩٧٩ م.
- ديوان علي محمود طه - ط ١ ؟ دار العودة، بيروت ١٩٧٢ م.

- ديوان فدوى طوقان - ط ١ ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٨ م.
- ديوان المتنبي - مراجعة نخبة من الأدباء ، ط ٩ نشر دار احياء التراث العربي ، ودار الفكر للجميع ، بيروت ١٩٦٩ م.
- ديوان المجد - شعر علي مزهر الياسري ، ط ٩ مط دار الحرية ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام بغداد ١٩٨٣ م.
- ديوان محمود درويش - المجلد الأول ، ط ٦ ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٩ م ، المجلد الثاني ط ٢ ، ١٩٧١ م.
- ديوان نازك الملائكة - المجلد الأول ، ط ٢ ، ١٩٨١ م ، المجلد الثاني ، ط ٢ ، دار العودة بيروت ١٩٧٩ م.
- ديوان الوائلي - ابراهيم الوائلي ، القسم الثاني ، ط ١ ، مط دار الخلود ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، الجمهورية العراقية ، بغداد ١٩٨٢ م.
- سبات النار - عبد الأمير الحصري ، مط دار البصري بغداد ١٩٦٩ م.
- سعادة عوليس - سامي مهدي ، ط ١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٧ م.
- سقط الزند - أبو العلاء المعري ، ط ٩ دار صادر ودار بيروت ، بيروت ١٩٦٣ م.
- شرح ديوان ابي العتاهية - لا شارح - ط ٩ ، نشر دار التراث ، بيروت ١٩٦٩ م.
- الشوقيات - شعر أحمد شوقي ، الجزء الأول والجزء الثاني ، بمجلد واحد ، ط ٩ دار العودة بيروت (د.ت).
- قصائد مغضوب عليها - نزار قباني ، ط ١ منشورات نزار قباني ، بيروت ١٩٨٦ م.

- كتاب المراثي — عبد الوهاب البياتي ، ط ١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٥ م.
- للصلاة والثورة، نازك الملائكة، ط ١، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٨ م.
- ليلة الغابة — زهور دكسن، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٩٤ م.
- المجموعة الشعرية الكاملة — شاذل طاقة، جمع واعداد سعد البازان، مط دار الحرية، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية، بغداد ١٩٧٧ م.
- المجموعة الكاملة لأشعار أحمد الصافي النجفي غير المنشورة — قدم لها وهياها للطبع د. جلال الخياط، ط ١، مط الشعب، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٧ م .
- المشاعل — نعمان ماهر الكنعاني ، ط ١، بغداد ، ١٩٨٧ م .
- نبع وظل — جميل حيدر ، ط ٩ مط الاديب البغدادية، بغداد (د.ت) سلسلة ديوان الرابطة .
- نشيد الدم — محمد جميل شلش ، ط ١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٧ م.
- وحيء بالنبين والشهداء — حسب الشيخ جعفر ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٨٨ م.
- ياسيد المشرقين يا وطني — عبد الرزاق عبد الواحد ط ١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٧ م .

محتويات الكتاب التفصيلية

- ١- مقدمة الطبعة الثانية ٧-٨
- ٢- مقدمة الطبعة الأولى ٩-١٤
- ٣- مصطلحات عروضية ١٥-١٩
 - ١- البحور الشعرية
 - ٢- البيت المفرد
 - أ- العروض
 - ب- الضرب
 - ج- الحشو
 - ٣- البيت التام
 - ٤- البيت الوافي
 - ٥- البيت المجزوء
 - ٦- البيت المشطور
 - ٧- البيت المنهوك
 - ٨- البيت المصرّع
 - ٩- البيت المقفى
 - ١٠- البيت المدور
 - ١١- الرّحاف
 - ١٢- العلة
- ٤- كيف يوزن الشعر ٢٠-٢٦
 - ١- أقسام التفاعيل (الوحدات)
 - السبب
 - الوتد
 - الفاصلة
 - ٢- ما يجب اتباعه في الكتابة العروضية

محتويات الكتاب التفصيلية

٥- فكرة عامة عن الدوائر العروضية ٢٧-٣٢

١- الدائرة المختلفة

٢- الدائرة المؤتلفة

٣- الدائرة المجتببة

٤- الدائرة المشتبهة

٥- الدائرة المتفقة

٦- طريقة الفك

٦- البحور الشعرية ومفاتيحها ٣٣-٣٥

١- الطويل

٢- المديد

٣- البسيط

٤- الوافر

٥- الكامل

٦- الهزج

٧- الرجز

٨- الرمل

٩- السريع

١٠- المنسرح

١١- الخفيف

١٢- المضارع

١٣- المقتضب

١٤- المجتث

١٥- المتقارب

١٦- المتدارك

محتويات الكتاب التفصيلية

٥٢-٣٦	٧- الكامل أهم تشكيلات الكامل الكامل والشعر الحر خلاصة الكامل تمرينات على الكامل
٦٨-٥٣	٨- الرجز أهم تشكيلات الرجز الرجز والشعر الحر خلاصة الرجز أمثلة وتطبيقات
٧٨-٦٩	٩- السريع أهم تشكيلات السريع السريع والشعر الحر خلاصة السريع أمثلة وتطبيقات على السريع
٨٦-٧٩	١٠- المتدارك والخبب أهم تشكيلات المتدارك والخبب المتدارك والخبب والشعر الحر خلاصة المتدارك والخبب أمثلة وتطبيقات على المتدارك والخبب
٩٧-٨٧	١١- الرمل أهم تشكيلات الرمل الرمل والشعر الحر خلاصة الرَّمْل أمثلة على الرَّمْل

محتويات الكتاب التفصيلية

- ١٠٨-٩٨ ١٢-المتقارب
- أهم تشكيلات المتقارب
المتقارب والشعر الحر
خلاصة المتقارب
تطبيقات على المتقارب
- ١١٧-١٠٩ ١٣-الوافر والهزج
- أهم تشكيلات الوافر والهزج
مداخلة
الوافر والهزج والشعر الحر
خلاصة الوافر والهزج
أمثلة وتطبيقات
- ١٢٦-١١٨ ١٤-البسيط
- أهم تشكيلات البسيط
البسيط والشعر الحر
خلاصة البسيط
أمثلة على البسيط
- ١٣٤-١٢٧ ١٥-الطويل
- أهم تشكيلات الطويل
الطويل والشعر الحر
خلاصة الطويل
تطبيقات على الطويل
- ١٤٢-١٣٥ ١٦-الخفيف
- أهم تشكيلات الخفيف
الخفيف والشعر الحر
خلاصة الخفيف
أمثلة على الخفيف

محتويات الكتاب التفصيلية

١٤٨-١٤٣	١٧- المديد أهم تشكيلات المديد ملاحظات لا بد منها خلاصة المديد أمثلة على المديد
١٥٢-١٤٩	١٨- المضارع أهم تشكيلات المضارع المضارع والشعر الحر تطبيقات على المضارع
١٥٧-١٥٣	١٩- المجتث وزن المجتث تنبيه المجتث والشعر الحر خلاصة المجتث تطبيقات على المجتث
١٦٢-١٥٨	٢٠- المنسرح أهم تشكيلات المنسرح خلاصة المنسرح ملاحظتان على المنسرح تطبيقات على المنسرح
١٦٦-١٦٣	٢١- المقتضب وزن المقتضب المستعمل تعليل ومناقشة أمثلة على المقتضب
١٧٠-١٦٧	٢٢- القافية: تعريف ومباحث

محتويات الكتاب التفصيلية

١٧٧-١٧١	٢٣-حروف القافية
	١-الروي
	٢-الوصل
	٣-الخروج
	٤-الردف
	٥-التأسيس
	٦-الدخيل
١٨١-١٧٨	٢٤-أنواع القافية
	المتكاوس
	المتراكب
	المتدارك
	المتواتر
	المترادف
١٨٧-١٨٢	٢٥-حركات القافية
	١-المجرى
	٢-النفاذ
	٣-التوجيه
	٤-الاشباع
	٥-الحدو
	٦-الرّس
١٩٣-١٨٨	٢٦-عيوب القافية
	١-الاقواء
	٢-الايطاء
	٣-التضمين
	٤-السناد

محتويات الكتاب التفصيلية

أ- سناد التأسيس

ب - سناد الردف

ج - سناد التوجيه

د- سناد الاشباع

هـ- سناد الحدو

٢٧- المصادر والمراجع

٩٤- ٢٠٠٠

==== مؤلفات الدكتور عبد الرضا علي =====

- ١- عبد الرحمن مجيد الربيعي بين الرواية والقصة القصيرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٦ م.
- ٢- الأسطورة في شعر السيّاب، ط ١، وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، بغداد، ١٩٧٨ م، ط ٢، دار الرائد العربي، بيروت ١٩٨٤ م.
- ٣- الجواهري في جامعة الموصل كلمات ومختارات (بالاشتراك مع د. سعيد الزبيدي).
- ٤- نازك الملائكة دراسة ومختارات، ط ١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧ م.
- ٥- في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات (بالاشتراك مع د. فائق مصطفى) دار الكتب، ط ١، الموصل، ١٩٨٩ م.
- ٦- نازك الملائكة الناقدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٩٥ م.
- ٧- دراسات في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٩٥ م.
- ٨- موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، ط ١، دار الكتب، الموصل، العراق، ١٩٨٩ م، ط ٢، المنار للطباعة وخدمات الحاسب، صنعاء ١٩٩٦ م، ط ٣، دار الشروق، عمان، الأردن ١٩٩٧ م.

موسيقى الشعر العربي فُديمه وحديثه

دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر

منذ الخليل بن أحمد، عبقرى اللغة العربية الأول، حتى وقتنا هذا، وموسيقى الشعر تسنّ أثر باهتمام العلماء والباحثين. وأهمية كتاب الدكتور عبد الرضا عليّ، تتأتى من أنه أخضع الشعر الجديد «المعاصر» للدرس العروضي وأثبت أن هذا الشعر، رغم اعتماده نظام «التفعيلة» وخروجه الواضح على نظام «البيتية»، ما زال يتحرك في إطار البحور والأوزان العربية المعروفة. إنه كتاب جاء في أوانه تماماً ليسد فراغاً كانت وما تزال تعاني منه المكتبة العربية الحديثة.

تحيةً للدكتور عبد الرضا، على دقة القراءة ورصد أواصر الاتصال بين الأجيال الشعرية موسيقياً عبر رؤية نافذة الوعي بمتغيرات الزمان والمعنى وبتقنيات الشكل وحلم الشعراء الدائم بأفاق جديدة للقصيدة العربية التي تخوض بضراوة معركة التحديث بين الثبات والتحول، بين ازدهار الذات وتفتح أساليب التعبير عنها.

أ.د. عبد العزيز المقالح

الناشر

دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان - الأردن
دار الشروق للنشر والتوزيع، رام الله - فلسطين

● تصميم الغلاف: محمد نصر الله ●

To: www.al-mostafa.com